

A százéves dada

A Petőfi Irodalmi Múzeum és az MTA BTK Irodalomtudományi Intézete 2016 novemberében konferenciát rendezett a dada zürichi kezdetének századik évfordulójára. A konferencia elsősorban a dada közép-kelet-európai jelenségeire, nevezetesen az Osztrák-Magyar Monarchiában és utódállamaiban megjelenő dada technikákra koncentrált. A dada a közép-kelet-európai művészekre az első világháború vége felé gyakorolt hatást, amikor is az intézményesült gazdasági, politikai és identitásstratégiák válságon, illetve átalakuláson mentek keresztül. Ezekben az években számos határ átjárhatóvá vált, például centrum és periféria, politika és politikaellenesség között, a nemek, a művészi szerepek, a művészi kifejezési formák között. A dadára jellemző attitűd a határátlépés, amelynek alapvetően emancipatorikus szerepe van, a hagyományos társadalmi normák felfüggesztésével utat nyit a határok nélküli művészi önmegvalósítás felé. A dada negligálta az eredetet, a vallási háttérrel, a sztereotip női szerepeket vagy a formális művészi képzést. Elmozdította a morális korlátokat, s hajlandónak mutatkozott a művészi alkotásra és befogadásra, az intézményekre, a társadalomra és a közízlésre vonatkozó, addig provokatívnak tűnő, vagy egyenesen elképzelhetetlen kérdések feltevésére is. A dada a régi világ szétesésének szimptómája, s radikális nyelvezete olyan művészekre is hatással volt, akik magukat sohasem tekintették dadaistának.

Kötetünk dadáról szóló szövegeit FÖLDES GYÖRGYI és KAPPANYOS ANDRÁS szerkesztette.

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Hundred Years Old Dada

The conference of the Petőfi Literary Museum – Kassák Museum and the Institute for Literary Studies of the Hungarian Academy of Sciences marks the centenary of the beginning of Dada in Zurich. The conference concentrates on Dada phenomena in East-Central Europe, especially the Dada techniques that appeared in the Austro-Hungarian Empire and its successor states. The avant-garde artists of the East-Central European region felt the impact of Dada at the end of the First World War, when established economic, political and identity strategies were going through crisis and rearrangement. In these years, many borders became blurred: between centre and periphery, between politics and anti-politics, and among genders, artists' roles and forms of artistic expression. A distinctive attitude of Dada was the crossing of borders, and this had a uniquely emancipating role: by suspending traditional social norms, it opened the way to artistic self-realization without borders. Dada dispensed with the questions of origin, religious background, women's role stereotypes or even formal artistic training. It removed the moral barriers to asking previously inconceivable and provocative questions concerning artistic creation and reception, institutions, society and public taste in general. Dada was a symptom of the decomposition of the old world. Its radical language had an impact even on artists who never called themselves 'Dadaists'.

The text on dada were edited by GYÖRGYI FÖLDES and ANDRÁS KAPPANYOS.

THE EDITORIAL BOARD

Dada a cent ans

Pour commémorer le centenaire de la naissance du Dada à Zurich, le Musée Littéraire Petőfi et l'Institut d'Études Littéraires du Centre de Recherche des Sciences Humaines de l'Académie hongroise des Sciences ont organisé, en novembre 2016 à Budapest, un colloque international qui se concentrait sur les phénomènes Dada en Europe centrale et orientale, et tout particulièrement sur l'apparition des techniques Dada dans la Monarchie austro-hongroise et dans ses États successeurs. C'est vers la fin de la première Guerre mondiale que les artistes de cette région ont ressenti l'influence du Dada, à une époque où les stratégies économiques, politiques et identitaires établies traversaient une crise et devaient subir des transformations. Dans ces années, beaucoup de frontières sont devenues franchissables comme celles entre centre et périphérie, politique et anti-politique, de même qu'entre genres, rôles et formes d'expression artistiques. La transgression des frontières est une attitude typique du Dada ayant un rôle essentiellement émancipatoire qui, par la négation des normes sociales traditionnelles, ouvre la voie à un épanouissement artistique sans frontières. Dada négligeait les questions d'origine, d'arrière-plan de confession, de stéréotypes de genre ou d'enseignement artistique formel. Il abolissait les barrières morales et était prêt à soulever des questions provocatrices jusqu'alors inimaginables, relatives à la création et la réception artistique, aux institutions, à la société et au goût du public. Dada est le symptôme de la décomposition du monde ancien, et son langage radical a influencé même des artistes qui ne se sont jamais considérés comme dadaïstes.

La partie thématique de ce numéro a été réunie par GYÖRGY FÖLDES et ANDRÁS KAPPANYOS.

LE COMITÉ DE RÉDACTION

TANULMÁNYOK

KAPPANYOS ANDRÁS

*A százéves dada**

(A dada mint attitűd)

A dadaizmus centenáriumát 2016-ban ünnepelte a világ.¹ Nem túl gyakori, hogy egy művészeti-kulturális irányzat évfordulóját egyáltalán lehetséges megünnepelni, hiszen a legtöbbnek a születése nem köthető konkrét dátumhoz, mint a dadáé a Cabaret Voltaire megnyitásához 1916. február 2-án, de azért nem is egyedülálló: a futurizmus születésnapja például 1909. február 20., ekkor jelent meg a párizsi *Figaró*-ban az alapító manifesztum, amiről száz évvel később szintén világszerte megemlékeztek.² A mostani megemlékezés hangulata azonban eltérő, amihez több más körülmény mellett az is hozzájárul, hogy a dada keletkezésének nemcsak az ideje, hanem a helyszíne is megragadható: a Cabaret Voltaire ma is áll a Spiegelgasse 1. alatt, és ma is alternatív művészeti-kulturális helyszínként szolgál. Bár működése távolról sem volt folyamatos száz éven át, és a hely mai jelentőségét csak a dicső múlt emeli a többi hasonló, aprócska galéria-kávézó fölé, a funkcióazonosság mégis szimbolikus jelentőséget hordoz: mintha a dada ma is velünk lenne, mintha még mindig várhatnánk tőle valamit. És ez az érzés nem is megalapozatlan.³

Persze a futurizmussal való összevetés némileg igazságtalan: a futurizmus főleg azért nem tűnik ma (vagy voltaképpen az 1920-as évek óta bármikor) eleven, izgalmas, inspiráló keretnek, mert a mögötte álló ideológia diszkreditálódott. A futurizmus ideológiája a közgondolkodásban beszorult az olasz fasizmus alá, amelyet ugyanez a közgondolkodás a náci Németország rémtetteivel is hajlamos összemosni. Bár a morális szétszalazás műveleteit a tisztánlátás érdekében el kell végezni,⁴ ez az árnyék óhatatlanul elszigeteli a futurizmust a 20. századi progresszív művészet alapvetően humanista, pacifista, emancipatorikus értékvilágától.

* Kappanyos András az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének a munkatársa. – A szerk.

¹ A pompás zürichi eseménysorozatot lásd: <http://www.dada100zuerich2016.ch/en/>

² Többek között a *Helikon* is szentelt tematikus számot az eseménynek: *A félre-értelmezett futurizmus*. Szerk. SZKÁROSI ENDRE, 2010/3.

³ Két példa erre az elevenségre: a zürichi Kunsthaus az évfordulóra Tzara egy meg nem valósult korabeli projektének rekonstrukcióját készítette el: *Dadaglobe Reconstructed*, Zürich, Kunsthaus Zürich, 2016. A budapesti Képzőművészeti Egyetem Doktoriskolája pedig DLADLA 100 címen szervezett dada ihletésű kiállítást: <http://www.mke.hu/dladla100/>

⁴ Pl. GÜNTER BERGHUS: *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909–1944*. Providence, Berghan Books, 1996.

Másfelől Marinetti élethossziglan (vagyis 1944-ig) fenntartott látványos (és néha igencsak kínos)⁵ aktivitása elfedi a tényt, hogy a háborút istenítő futurizmus belefutott a háború valóságába: a hősi halál (Boccioni, Sant’Elia) és a kiábrándulás végzetesen megtizedelte soraikat.

De a többi, morálisan feddhetetlen korai avantgárd irányzat, az expresszionizmus vagy a kubizmus aktív, közvetlen inspiráló ereje is régen elapadt. Ha valaki ma ezeket a metódusokat, formai jegyeket alkalmazza, abban – szándéktól függetlenül – idézetet, parafrázist, paródiát, de mindenképpen történeti referenciát fogunk látni. Természetesen itt is lehet külső okokra hivatkozni: Goebbels „Entartete Kunst” kampánya⁶ az expresszionizmust sújtotta legjobban, a mozgalom tekintetében ez a csapás valóban megsemmisítő lehetett. A kubizmust inkább belső ellentétek szaggatták: a Section d’Or kísérletei Picasso és Braque elszigetelésére vagy Duchamp különös dezertálása a *Lépcsőn lemenő akttal*. De mindezek a történeti események inkább elfedik a lényegét: hogy az expresszionizmus és a kubizmus (miként persze a futurizmus is) befutotta a maga pályáját, megvalósította művészi céljait, válaszolt a saját kérdéseire. A legeredetibb tehetségek (mint Picasso, Duchamp, Kandiskij vagy Klee) látványosan kinőtték, maguk mögött hagyták ezeket az izmusokat.

A dada fondorlatos módon kerülte el ezt a végzetet: nem alakított ki saját ideológiát, saját metodikát, saját stílust. Érzekelte a kultúra és a művészetek világában kialakult krízist, de nem szállt harcba ellene, nem kínált rá gyógyírt, még csak pontosan definiálni sem próbálta, hanem azonossá vált vele, nevet adott neki: a saját nevét. Ez a sajátos, egyszerre cinikus és kétségbeesett domesztikációs gesztus nem azt kínálja fel, hogy valamely újabb ideológia nevében háborúba induljunk a krízis ellen, hogy visszatérhessünk valamilyen régvolt, talán sosemvolt, harmonikus, magasabb létbe, hanem hogy nézzünk szembe a ténnyel: ez a krízis a világunk, az életünk.

Nagy a kísértés, hogy a dadát valamiféle *a priori* entitásnak, őserőnek, „a tagadás ősi szellemének” tekintsük. Könnyen adódik a párhuzam a szintén Zürichben meghúzódó Joyce-szal, akinek munkáiban az ifjú Dedalus éppen Lucifer jelmondatát választja saját mottójául: „Non serviam”, nem szolgállok.⁷ A dadaista alapító atyák pedig már jóval a voltaképpeni alapítás előtt eljutottak erre a pontra, hiszen túlnyomó részt valódi dezertőrökről: a sorozás, a behívó vagy éppen az internálás elől menekülő fiatalemberekről van szó. Valójában azonban a dada nem olyasmi, ami 1916 előtt is létezett, csak új nevet kapott. A dada a benne résztvevő művészek

⁵ Vö. DOBÓ GÁBOR: „A közönség nevet, az elnök komor arccal néz maga elé”. F. T. Marinetti előadása a Magyar Tudományos Akadémián. = *Helikon*, 2010/3, 438–446.

⁶ Viszonylag friss összefoglalását lásd: OLAF PETERS (Ed.): *Degenerate art: the attack on modern art in Nazi Germany*, 1937. Munich, Prestel, 2014.

⁷ Az *Ifjúkori önarcképben* a főszereplő átmeneti megtérése idején, egy prédikációban hangzik el a mondat, amelyet az *Ulyssesben* Stephen a szerkezeti csúcsponton, a 15. fejezet (*Kirké*) bordélyjelenetében ismétel meg, amikor részegen, fáradtan és felkavartan anyja kísértetével viaskodik.

interakcióiban létrejött attitűd-komplexum, amelyben keveredik a düh, a gúny, a rezignáció, a kajánság, a ravasz kísérletezés, a gyerekes beugratás, a vakmerő bátorság és a monómánia. És persze a kérlelhetetlen függetlenség. A dadaista művészeket nem a stílusuk vagy az ideológiájuk különbözteti meg más művészektől, hanem az attitűdjük, amely (akárhogy is hívják éppen) száz év alatt sem korrumpálódott,⁸ nem vesztett az erejéből.

A *düh* talán Berlinben a legjellemzőbb, ahol a dada leginkább politikai arculatot öltött. Az igazán aktív mozgalmi időszak itt 1919–1920-ra korlátozódott, és az akkori Németországban bőven volt miért dühösnek lenni. Utálták a porosz militarizmust és a tábornokokat, Weimar cselekvésképtelenségét és a nyárspolgár képmutatását. Legjellegzetesebb munkáik, legyenek bár képek, írások vagy akciók, a politikai karikatúrát, a groteszket emelték művészi színvonalra. Különösen George Grosz és Raoul Hausmann munkásságáról mondható ez el, de Hannah Höch egyszerű narratív kollázsaiban is ott a politikai indulat, és ugyanebből a környezetből emelkedtek ki később John Heartfield klasszikus antifasiszta fotómontázsai is, továbbá itt említendő a rendszerint az új tárgyiasság (illetve korabeli fogalommal „verizmus”) kategóriájába sorolt, de a dadához ezer szálon kötődő Otto Dix horrorisztikusan részletező tablói.

A *gúny* a párizsi dadában jutott a legnagyobb szerephez. Egyik forrása Jacques Vaché lehetett, André Breton barátja és katonatársa, igazi, dekadens dendi, aki a párizsi dada kezdetére már elegánsan (túlادagolás révén) itt is hagyta az árnyékvilágot. A gúny mint művészeti erőforrás igazi kihasználója Francis Picabia lett, e jómódú és tehetséges aranyifjú, aki a minden értéket megvető dada közegben úgy élt, mint hal a vízben: egy idő után magát a dadát is megvetette és komoly szerepe volt a végső széttzilálásában. A dada gúny jelentős része (pamfletek formájában) más dadaisták ellen irányult, ám Picabia a dada lebontása után soha többé nem találta meg a művészi közegét, a húszas évek utáni munkái tragikus hanyatlást mutatnak.⁹ Végül a gúny apostolai között megemlíthető még Jacques Rigaut is, akinek szinte minden munkája a halállal való kacérkodásról és az élet megvetéséről szól, s aki 1929-ben önkezeléssel zárta le frivolan komor életművét.

A *rezignációt* olyan alkotókhoz társíthatjuk, akik tudomásul vették a világ ki-zökkent állapotát, de ez nem dühvel és tettvággyal, hanem elsősorban részvétellel töltötte el őket. Ilyennek gondolhatjuk Hugo Ballt, a zürichi mozgalom elindítóját, aki valamiféle jószolgálati (esztétikai népnevelő) funkciót is tulajdonított a dadának, emellett pontosan látta belső ellentmondásait, kötődéseit a 19. századi dendiz-

⁸ Amikor Duchamp 1964-ben Arturo Schwarz közreműködésével újragyártotta (és természetesen áruba is bocsátotta) a ready-made-eket, az korrumpálódásnak is értékelhető – másfelől azonban a művészeti intézményrendszerre vonatkozó eredeti, szubverzív kommentár megerősítése is: még mindig, sőt egyre inkább igaz, hogy a művészi értéket a kontextus tulajdonítja. A felmutatott paradoxonnak csak mellékhatása, hogy a művész történetesen pénzt keres rajta.

⁹ Ezt a márciusig nyitva tartó New York-i életműkiállítás minden eddiginél világosabbá teszi. Katalógus: ANNE UMLAND, CATHERINE HUG (Eds.): *Francis Picabia: Our Heads Are Round So Our Thoughts Can Change Direction*. New York, MoMA, 2016.

mushoz, dekadenciához. Ball hangversei – bár előadásuk a korban szélsőségesen radikálisnak számított – egyfajta szelíd eszképzizmust mutatnak fel: ha a háborús propaganda elinflálta a nyelvet, meneküljünk egy képzelt nyelv világába. Hasonló művészi magatartást fedezhetünk fel Max Ernst korai munkásságában: régi metszetekből készült, később a szürrealizmus által „kisajátított” kollázsai, kész nyomatok átfestésével, kiszínezésével készült képei fantasztikus alternatív valóságokat jelenítenek meg, ahová kirándulásokat tehet a való világban megfáradt elme. Ball és Ernst egyaránt hamar búcsút mondott a dadának: előbbi egy kis tiroli faluba ment remetének, utóbbi Párizsba, a diadalmas szürrealizmus egyik vezető művészenek.

A *kajánság* nyilvánvaló mestere Marcel Duchamp. Ez a rendkívüli, versenysakkozóként is eredményes intelligencia mindvégig több lépéssel a kortársai előtt járt. A napi politika éppoly kevésbé izgatta, mint a művészeti mozgalmak sorsa: az érdekelte, mi is maga a művészet, hol vannak a határai. Pályáját két (igen tudatosan kitervelt) botrány alapozta meg: az 1912–13-as *Lépcsőn lemenő akt*, majd az 1917-es *Forrás*, a műalkotásként prezentált, nevezetes piszoár. Nála nagyobb hatással talán egyetlen 20. századi alkotó sem volt a művészeti szcéna mai arculatára, a dada számos alapeszméjét az ő személyes karizmája mentette át a század második felére. Ennek a karizmának alapvető összetevője az okos, szatirikus humor. Bár a párizsi frakcióharcok idején eltávolodott a dadától mint mozgalomtól, valójában ő volt az, aki az önreprezentáció, branding, médiahasználat tekintetében folytatta, kiteljesítette és tovább örököltette a dadában felmerült ötleteket és eljárásokat.

Duchamp-nak a *kísérletezők* között is kiemelt helye van, de bőven akad más is, például a Hans Arp–Sophie Taeuber házaspár. Saját munkásságukban mindketten önállóan jutottak el a teljes absztrakcióig (Kandinszkijjal, Maleviccsel és másokkal nagyjából egy időben): Taeuber a geometrikus, Arp az expresszív görbékkel operáló verzióra talált rá. Taeuber emellett esztergált és festett paplasztikákat, marionetteket, textilmunkákat is készített, valamint saját tervezésű jelmezben saját koreográfiáit is táncolta (Lábán Rudolfnál és Mary Wigmannál tanult.) Arp a relief egy saját verzióját fejlesztette ki, rendkívül eredeti verseket írt, később szobrasszá képezte át magát. Theo van Doesburggal közösen megtervezték a strasbourgi Aubette étterem termeinek dekorációját.¹⁰ Áradt belőlük a kreativitás, egészen Sophie korai (1943) haláláig. Érdemes itt megemlíteni Man Rayt is, aki festőként nem tudott igazán átütőt alkotni, de a század egyik legjelentősebb fotográfusa lett, számos új eljárást talált fel (legnevezetesebb talán a „rayogram”), és négy kísérleti rövidfilmje is egyedülállóan érdekes.

A *beugratás* kategóriájában is a New York-i és a párizsi dada jeleskedik különösen. A *Forrás* beküldését az 1917-es Független Szalonra nyilván beugratásnak értelmezte a zsűri – nem mérték fel, hogy a visszautasítással még jobban beugranak, még jobban elősegítik a legenda megszületését. Aligha gondolták volna,

¹⁰ Ez a munka elpusztult a háborúban, de 2006-ban rekonstruálták, azóta újra látható. A sajtó „modern Sixtus-kápolnának” nevezte: <http://www.batiactu.com/edito/strasbourg-restaure-sa-chapelle-sixtine-moderne-2813.php>

hogy száz év múlva az autorizált replikák is múzeumok féltett kincsei lesznek, amelyek dollármilliókért (sem) cserélnek gazdát. A párizsi dadaisták szerényebb, de egyenesebb beugratásokkal éltek: egy ízben meghirdették, hogy a kor legnépszerűbb celebritása, Charlie Chaplin személyesen megjelenik egyik rendezvényükön, máskor tárgyaláson ítélték húsz év kényszermunkára Maurice Barrès író, akit egy kirakati bábu reprezentált. De korábban Zürichben is rendeztek már álpárbajt (Tzara és Arp között), Berlinben pedig áltemetést, amely valójában az egyik folyóirat (*Jedermann sein eigener Fussball*) promócióját szolgálta.

A bátorságra számtalan példát lehet hozni. Feltétlenül bátorság kell ahhoz, hogy valaki olyasmit csináljon a művészetben, amit előtte soha senki. Még nagyobb bátorság személyesen kiállni ezzel a közönség elé, szemben a gyakran tettelegességgel fűlő ellenérzésekkel. Aki ebben a helyzetben még szándékosan provokálja is a békétűrést veszített polgárokat, annak már a józan esztét is elvitánnánk, ha nem lenne az egész mögött átgondolt stratégia, amely az egész kulturális intézményrendszert, a művészettörténetet, a status quót provokálja. Tzara büszkén emlékezik meg róla, hogy egyik estjükön zöldségek és tojás helyett (a világtörténelemben először!) hússzeletekkel dobálták meg őket, mivel a közelben nem volt zöldséges, csak hentes.¹¹ És mindehhez hozzáadódik még a hatóságokkal szembeni bátorság, az előállítások, zaklatások elviselése, sőt kiprovokálása a felsőbb érdek, elsősorban persze a hírverés szolgálatában.

A *monománia* fogalmát köznyelvi értelmében használjuk (obszesszív viselkedés), hiszen pszichiátriai terminusként régen elavult.¹² Ez voltaképpen a dada attitűd egyik megnyilvánulási formája, és segít megérteni a dada egyik legnagyobb művészt, Kurt Schwitterst. Bár a náciak örültnek bélyegezték, Schwitters a családos polgár mintaszerű életét élte, képzett festő és háztulajdonos volt. Ugyanakkor obszesszív következetességgel folytatta a maga kreatív processzusait. Az eljárást egy ismert mentális kórkép, a kényszeres gyűjtögetés felől is le lehetne írni, csakhogy Schwitters képeket és reliefeket konstruált a nagyvárosi hulladékból, továbbá a Merzbau nevű, bejárható építményt, amit később norvégiai, majd angliai emigrációja során is újrakezdett. Mintákat vett a szemétből és konstrukciókba rendezte, mint aki meg van győződve róla, hogy valami értelme mégis van a modern életnek. Aki Schwitterst meg akarja érteni, annak nem elég egy művével szembenézni, a vállalkozás heroikus szépsége csak a sokaságban tárul fel. Voltaképpen az environment, assemblage, akkumuláció művészeti vonulatai mind visszavezethetők Schwittersig, nem is beszélve most az akusztikus és vizuális költészet, valamint a performance egyes változatairól.

¹¹ TRISTAN TZARA: *Memoirs of Dadaism*. = EDMUND WILSON: *Axel's Castle: A Study in the Imaginative literature of 1870–1930* [Appendix II]. New York, Charles Scribner's Sons, 1931, 308.

¹² Tény, hogy a dada köreiben megfordultak mentálisan valóban instabil személyek is (mint Berlinben Johannes Baader, New Yorkban Elsa von Freytag-Loringhoven), és interpretáció kérdése, hogy befogadásukat dicséretes emancipációs gesztusnak, vagy inkább cinikus kihasználásnak tekintjük – bár mai normáinkat visszavetíteni minden bizonnyal helytelen.

Düh, gúny, rezignáció, kajánság, kísérletezés, beugratás, bátorság, monómánia, s hozzá persze még az a pompás szervezőkészség és médiaérzék, amely Tzarát vezető figurává emelte. Ez a futólagos enumeráció távolról sem tör teljességre, a művészi magatartásformák más felosztásban, más tagoltsággal is bemutathatók lennének. Célunk az volt, hogy az attitűdként elgondolt dada komplexitását illusztráljuk. Hasonló áttekintést a művészi eljárások, műfogások körében is el lehetne végezni, sorra véve, ahogyan a dada egymás után felszámolja a műalkotás hagyományos ismérveit. A szükségszerűséget akkor, amikor a véletlent is beépíti az alkotó folyamatba (Hans Richter sötétben festett képei, Arp olvashatatlanul írt versei stb.); az egyediséget és integritást a sorozatgyártott termékek rekontextualizálásával (Duchamp ready-made-jei) vagy az improvizált kollektív munkákkal (Ernst és Arp *Fatagaga* munkái stb.); a maradandóságot efemer anyagok és eljárások alkalmazásával (például Baader emeletes önéletrajzi installációja az 1920-as Dada Messén); a mediális körülírtságot mindenféle határátlépő gesztussal, kollázs–festmény–tipográfia–kalligráfia kombinációkkal – és ezt a sort is hosszan folytathatnánk. Ennél azonban érdekesebb kérdés az, hogy hogyan képes a dada (mint mozgalmi kohéziós erő és mint történeti címke) ezt a sok eltérő (noha nem ellentétes) szándékot és indítást egy közös, komplex attitűdbe, egy történetileg egységesnek mutakozó mozgalomba integrálni.

A történeti dadát leginkább egy franchise rendszerben működő művészeti brandként vagy platformként képzelhetjük el. Aki csatlakozott, az csupán a közös, fentebb jellemzett, radikálisan szubverzív, ugyanakkor békés attitűdhöz csatlakozott: szövetségre lépett a többi, radikálisan szubverzív művésszel, de saját művészi gyakorlatán nem kellett változtatnia. Tzara ezt a mechanizmust írta le, amikor „szűz mikrobának” nevezte a dadát: a kulturális attitűd terjed és fertőz, de hogy a kitörő „betegség” milyen tünetekkel jár, azt az adott művésznek hatalmában áll eldönteni: a kreativitásnak nincsenek külső határai.¹³ Brandként a dada azért lehetett ennyire erős és nyitott, mert maga a név nem jelentett semmit, ugyanakkor minden nyelven jól hangzott. Maga a név is kifejezte a területenkívüliséget, amit a kezdeti helyszínek, Zürich és New York (a béke szigetei a háborúban) földrajzilag is demonstráltak. A dada felmentette a csatlakozókat a nemzeti felelősségek és megfelelési kényszerek alól is: offshore vállalkozás volt, amelynek profitja művészi szabadságban, felszabadított kreativitásban mérhető. Gyakorlati működését talán úgy képzelhetjük el, mint laza művésztársulások, klubok hálózatát. (Igazi, formális klubot csak a berlini dadaisták alapítottak, legnagyobb haditettként kizárva soraik közül Schwitterst, a kor talán legnagyobb német művészt.) A hat dada városban (Zürich, New York, Berlin, Köln, Hannover, Párizs) működő művésztársulások laza kollektívaként működtek, az írók írtak, a festők festettek, és időnként közös projek-

¹³ Tzara ezt a szóösszetételt már korábban is használta, de csak az 1922-es weimari előadásában fejtette ki: „a Dada egy szűz mikroba, amely, akár a levegő, behatol minden helyre, amit az értelem még nem töltött meg szavakkal és konvenciókkal.” http://www.artpool.hu/dada/mozgalomb/Tzara_Weimar.html

tekre szövetkeztek, ahogyan ezt a művészcsoportok mindig is tették – kivéve, hogy ezek a közös projektek rendszerint polgárpukkasztó, botrányos események voltak. A dada valódi jelentősége a csoportok interakcióiban, keveredésében bontakozott ki igazán, különösen a háború végeztével, amikor újra lehetségessé vált az utazás. Az így létrejött találkozások gyakran tele voltak feszültséggel (pl. Tzara, Picabia és Breton), máskor egyértelmű alárendelődéshez (Schwitters–Haussman) vagy épp derűs, közös munkához (Ernst–Arp, Schwitters–Doesburg) vezettek, de mindig termékenyek voltak. És ez a területen kívüli művészközösség lett az alapja annak a húszas évek első felében kialakult nemzetközi hálózatnak, amelyben néhány száz progresszív művész (köztük a magyar Kassák és Moholy-Nagy) kölcsönösen odafigyelt egymás tevékenységére, közvetítette az eredményeket a saját környezetében (ha módjában állt, akkor az országában), és közösen próbált gondolkodni az európai kultúra jövőjéről. Úgy beszélgettek egymással a háborúból lassan ocsúdó Európa felett, ahogyan Janus Pannonius humanista kortársai beszélgettek a középkori Európa felett. A dada inherens szubverzivitása megakadályozta, hogy ebből a helyzetből létrejöjjön a Breton által megálmodott, gigantikus „Párizsi Kongresszus”,¹⁴ amely a művészet jövőjéről lett volna hivatott döntést hozni. De a kisebb találkozók, mint a van Doesburg által nyélbe ütött weimari dadaista–konstruktivista konferencia, nagyon is eredményesek voltak.¹⁵

Ha felrajzoljuk az izmusok történeti kapcsolatrendszerét,¹⁶ úgy tűnik, hogy a dadából két rendszerszerű vektor vezet tovább: a szürrealizmus és a konstruktivizmus. A szürrealizmusról szóló francia források legtöbbször a dadát csupán a szürrealizmus előszobájának, holmi tapogatózó próbálkozásnak tekintik,¹⁷ ami nyilvánvalóan méltatlan, de mégis érthető: a történelmet a győztesek írják, és Breton mozgalmi szürrealizmusa a kifulladásban lévő dadát kiszorította a nyilvánosság teréből, tagjait átcsábította vagy átkényszerítette (maga Tzara is behódolt). Ha azonban a dada önálló eredményeit is figyelembe vesszük (amelyek nagy része, valljuk meg, nem Párizshoz köthető), akkor realisabb képet kapunk a dada történeti pozíciójáról. A másik, a konstruktivizmus felé vezető irány szintén objektív példákon bizonyítható: elég a fent említett weimari konferencia szervezőjének, Theo van Doesburgnak az életművén végigtekinteni, aki konstruktivista munkássága mellett (a *De Stijl* alapító szerkesztője volt) I. K. Bonset álnéven egy aktív dadaista identitást is fenntartott. A konferencián Moholy-Nagy László is részt vett, aki korai expresszionista-figuratív stílusától egy rövid dadaista szakasz után jutott el a geometrikus absztrakcióhoz – és ez az átmenet a *Ma* lapszáma-

¹⁴ Felhívása a *Mában* is megjelent: VII/3 (1922. február 1.), 47.

¹⁵ A találkozó aurájáról lásd: KAPPANYOS ANDRÁS: Egy dada pillanat. = *Tánc az élen: Ötletek az avantgárdról*. Budapest, Balassi, 2008, 153–162. (Itt hangzott el Tzara fentebb említett előadása.)

¹⁶ Kiváló modellt állít fel ehhez: BOJTÁR ENDRE: *A kelet-európai avantgarde irodalom*. Budapest, Akadémiai, 1977, 11., 35.

¹⁷ Egy viszonylag friss (és igen színvonalas) példa: RENÉ PASSERON: *Surrealism*. Paris, Éd. PIERRE TERRAIL, 2001. (Francia eredeti: RENÉ PASSERON: *Le Surréalisme*, Paris, Éd. Pierre Terrail, 2001.)

in éppígy nyomon követhető. A két irányt nem nagyon érdemes vitatni, habár azon eltűnődhetünk, hogyan fértek meg egy fedél alatt a reprezentáció számára új tematikákat (álom, szexualitás, téboly, halál) kereső szürrealizmus és a parafrazeálható jelentés teljes kiküszöböléséért küzdő konstruktivizmus előzményei. A dadát tehát történeti értelemben útelágazásnak is elgondolhatjuk: magába gyűjti az avantgárd addigi tapasztalatait és útnak indítja a következő, hosszabb távú trendeket. Egy másik allegóriában a válságot végletesen kiélező fordulópont („Thermidor”), amely elodázhatatlanná teszi a konszolidációt. Úgy tekinthetjük, hogy az említett két vektor a válság két aspektusára adott válasz.

Ezt a kettős válságot Keats nevezetes esztétikai aforizmája segíthet megragadni: „A Szép: igaz s az Igaz: szép!”¹⁸ A verssor már leírása pillanatában is nosztalgikus visszatekintésként hangzott, és kérdéses, hogy létezett-e valaha az a múlt, amelyre visszatekintett. A korai modernitás esztétikája az *Igaz* és a *Szép* tekintetében külön-külön jutott válságba: egyrészt a modern élet számos, esztétikailag nagyon is relevánssá váló *igaz* aspektusa tabu alá került az elsődleges nyilvánosságban, másrészt az ideális *szép* lefokozódott, és auráját veszítve a giccs és a közhely felé sodródott.¹⁹

A 20. századi modernség válaszai erre a válságra nagyrészt a dada keretei, a dada által megnyitott lehetőségek között születtek meg, ha nem is feltétlenül a dada érdeméből. A szürrealizmus lényegében tematikai forradalmat hajtott végre: bevonta a művészet lehetséges tárgyai közé a Freud által megnevezett tartományokat: a tudatalattit, a szorongásokat, a titkos vágyakat, perverziókat, bűntudatokat. Kísérletezett a véletlennel, a szabad asszociációval, a tudatos kontroll kikapcsolásával, tudatmódosító szerekkel: módszereiben és referenciáiban egyaránt tabukat döntött, új perspektívákat nyitott az emberi természet sötét, materiális, ösztönvezérelt oldala felé. Felmerülhet a kérdés, hogy maga a dada miért mondott le ezekről a lehetőségekről (bár a halállal és az örülettel gyakran vicceltek, és némelyiküktől a trágárság sem volt idegen, de a szexualitás témáit jóformán csak Kölnben érintette Baargeld és Ernst néhány munkája). A válasz az lehet, hogy rövid fennállása során a dada mégiscsak a háború, a kizökkent világ abszurdításának felmutatásával volt elsősorban elfoglalva.

Míg az *igaz* tekintetében világos cél volt az újabb és újabb fátylak fellebbentése, az ideális *szép* mimetikus felmutatásának lehetősége lényegében elveszett. Az impresszionisták fellépése után egy új Vénusz (vagy akár Apolló) nem jeleníthette meg többé az ideális szépséget: vagy profán és partikuláris lett, vagy groteszk és ironikus, vagy (a legrosszabb esetben) giccses. Nem a művészetek váltak képtelenné az eszményi szépség megragadására, hanem a társadalmi értékrend vált túl változékonnyá és széttagolttá: az eszményi szépség ábrázolása olyan módon lett

¹⁸ JOHN KEATS: *Óda egy görög vázához*. Ford. Tóth Árpád.

¹⁹ Erről szól Walter Benjamin megkerülhetetlen esszéje, amely a filmre vonatkozó jóslatai kivételével ma is érvényes: WALTER BENJAMIN: *Műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában*. Ford. Mélyi József. = *Kommentár és prófécia*, Budapest, Gondolat, 1969, 301–334.

időszerűtlenné, ahogyan például az eposz műfaja. Az egységes, magától értetődő értékrend és ideológiai keret szűnt meg. Ebben az összetett folyamatban nyilvánvaló szerepet játszott a kommersz szépség változékony eszményének bevezetése (Hollywood, a divat stb.) illetve a vizuális reprezentáció kereteinek radikális megváltozása a fotó és a film révén. Az eszményi szépség (vagy egyáltalán az eszmények) iránti nosztalgia a geometrikus absztrakcióban, tiszta színek és formák harmóniájában tud megjelenni, lényegében a nem-mimetikus zenei szépség mintájára. A geometrikus absztrakció rövidesen megtalálja a kapcsolatot az építészettel, a designnal, a tudatos környezetalakítással, az alkalmazott művészettel, a Bauhaushoz köthető elvekkel. (Ezt az utat járja be Moholy-Nagy és Kassák is.) Mindez azonban több, mint a kanti szépségeszmény és az utilitarizmus ügyes összekapcsolása: a társadalmi elkötelezettség is megmarad a háttérben. Ha az egyént tökéletesen funkcionális (és funkcionalitásukban szép) terekbe helyezzük és ilyen tárgyakkal, eszközökkel vesszük körül, azzal lebontjuk az építészet és általában az esztétikum zavaró hazugságait, amelyek eddig elvonták a figyelmét és elzsongították az érzékeit, azáltal lehetővé tesszük, hogy öntudatra ébredjen és megvívja a maga társadalmi forradalmait.

A szürrealizmus és a konstruktivizmus akkoriban öltött formát (előbbi egységes mozgalmaként, utóbbi kisebb mozgalmak – purizmus, neoplaszticizmus, proun, szuprematizmus, De Stijl, Bauhaus stb. – laza konglomerátumaként), amikor a történeti dadaizmus mozgalmi energiái kimerültek. (Gondolhatunk a fentebbi „Thermidor” hasonlatra: a forradalom felfalja gyermekeit.) A dada attitűd azonban egyáltalán nem tűnt el. Ez a vektor is tovább haladt, s bár nem alkotott önálló izmust, nem is lett saját neve, végső soron fontosabbnak bizonyult a másik kettőnél. Ez a radikális, intellektuális szubverzió elve, amelyet Duchamp vitt tovább, és adott át olyan művészeknek, mint John Cage, Merce Cunningham vagy Robert Rauschenberg. Ez a szellem ölt új és új formát a pop artban, a concept artban, a fluxusban, és egy újabb csavarral alighanem még a posztmodernben is. A kiszolgáltatottsággal operáló performanszok, Jean Tinguely rozsdás gépezetei, Joseph Beuys filc- és zsírinstallációi éppúgy a dada attitűd tiszteletlen, következetes és mélyen politikus erejével lépnek fel, mint napjaink világsikerű, hatalmas médiafigyelmet keltő, az európai vagy euroatlanti kultúrához képest perifériáról érkező művészei, Marina Abramović, Vik Muniz, vagy Ai Weiwei. Még a világhírű graffitiművész, Banksy flakonjait is ugyanaz a csúfondáros és humanista okosság irányítja. Napjaink radikális (de nem militáns) politikai *akciócsoportjai*, amelyek eszközkészletüket jórészt a nőjogi, fekete polgárjogi és békemozgalmaktól örökölték, szintén gyakran alkalmazzák a dadaista botránykeltés módszereit, illetve az abból levezethető, azonnali morális döntést kikényszerítő performanszt.²⁰

²⁰ Ilyen például a PETA vagy a FEMEN. Az ezeknél szelídebb és intellektuálisabb Kétfarkú Kutya Párt inkább művészeti, mint politikai projektnek tűnik. A paródia-politika a dada szerves része: a berlini dada Központi Bizottságot hozott létre, Baader a földgolyó elnökének kiáltotta ki magát stb.

A dadaizmus 1923 táján véget ért, de az általa kifejlesztett attitűd ma is a leg-erősebb művészi gesztusokat generálja. Radikális szubverzió persze már korábban is létezett, rendszerint a színőpéi Diogenész alakjáig szokták visszavezetni. A künikus filozófus kívívta magának a jogot, hogy bármit radikális kritika tárgyává tehesen – azon az áron, hogy materiális létét a végletekig lefokozva a társadalmon kívülré pozicionálta magát.²¹ A shakespeare-i értelemben vett udvari bolondok ehhez a hagyományhoz kapcsolódnak: személyre szóló felhatalmazásuk van rá, hogy a transzcendens hatalom korlátlan önkényével szemben megszólaltassák a ráció hangját. Ennek feltétele, hogy ők maguk zéró hatalommal és zéró érdekekkel rendelkezzenek, hiszen ellenkező esetben felszólamlásuk megsértené a transzcendens hatalom integritását, és ez számukra végzetes következményekkel járna. Ezt az immunitást biztosítja a „bolond” kívülré álló pozíciója. A dada történeti helyzete azonban más: a modern társadalomban a hatalomnak nincs transzcendens igazolása, elvileg ráción, emberi interakciókon, evolúciós mechanizmusokon kell alapulnia. Azonban a modern hatalom is gyakran túlterjeszkedik, és ilyenkor transzcendens igazolásokat tulajdonít magának: „faji” érdeket, osztályérdeket, nemzeti érdeket, amelynek ő a kizárólagos letéteményese. Az első világháborús propaganda tökéletesen megvalósította ezeket a körülményeket. A ráció hangjának kinyilvánításához a dada attitűdnek nem volt szüksége aszkétikus önlefokozásra, csupán a szóban forgó érdekviszonyoktól való függetlenségre, ami területenkívüliségénél fogva eleve adott volt számára. De ha ez néha nem volt elég, a dadaisták habozás nélkül paradoxonokba menekültek, és vidáman elhatárolták magukat a dadától is.²² Ugyanakkor a ráció képviseléséhez a dadának nem kellett konkrét állításokat (javaslatokat) tennie, elég volt rámutatnia a transzcendens felhatalmazás hiányára, a vindikáció hamisságára.

A dada attitűd voltaképpen csoportos viselkedésforma a radikális, intellektuális szubverzió jegyében, amely függetlenségéből nyeri morális felhatalmazását a ráció és a humanizmus képviselésére: abból, hogy az általa felmutatott ellentmondásoknak és anomáliáknak nem részese. Ebben az értelemben a történeti dadaizmus minden későbbi ellenkultúrának is a prototípusa; ugyanakkor megújítója annak a szellemiségnek, amely a történelem során mindig megpróbálta aláásni az állítólagos aranykorok önhittségét. Tzara allegóriáját kifordítva nem mikroba, inkább antitest: a szekuláris, racionális, modern társadalom immunműködése.

²¹ Ennek remek kifejtését lásd: PETER STEINER: A künikus hős (1–2). Ford. Kappanyos András. = 2000, 1995/1, 43–51; 1995/2, 40–50.

²² „Mindenki tudja, hogy a Dada semmi. Abban a pillanatban, hogy megértettem a semmi jelentését, szakítottam a Dadával és önmagammal” – mondja Tzara a weimari előadásban. http://www.artpool.hu/dada/mozgalomB/Tzara_Weimar.html

HUBERT F. VAN DEN BERG

Az Új Művészettől az Új Életig és az Új Emberig

Avantgárd utópizmus a dadában

A következő oldalak egy olyan dadaértelmezést kívánnak bemutatni, amely különbözik az elterjedt, a dadát alapvetően destruktív és nihilista ellenmozgalomnak tartó elképzelésektől.* Ehelyett a dada pozitívabb értelmezésére kerül a hangsúly. Számos tekintetben a dada természetesen destruktív avantgárd vállalkozás volt, de nem destruktívabb más avantgárd mozgalmaknál, például a futurizmusnál a maga „passzátizmus ellen” irányuló ikonoklasztikus hadjáratával, vagy – a nyugati művészetben a reneszánsz óta jelenlevő „realista” festői és szobrászati ábrázolás hagyománya tekintetében – a kubizmusnál és a konstruktivizmusnál. Akárcsak ezeket az avantgárd izmusokat, a dadát is a nyíltan konstruktív, utópista beállítódás jellemezte. Dadaértelmezésem megtámogatandó, a tanulmány főleg a zürichi dadára fókuszál, ám általános megfigyeléseim érinteni fogják a dada más ágait is, legyenek azok a berlini, hannoveri, párizsi vagy New York-i változatok. Mindazonáltal jó okunk van arra, hogy elsősorban a zürichi dadára összpontosítsunk. Ugyanis nem elég, hogy a dada Zürichben kezdődött el az 1916 elején megalapított Cabaret Voltaire-ben, de sok évig Zürich is maradt a dada program központja. Habár 1918-ban megalakult Berlinben egy másik ág, a Club dada, a dada mozgalom csak 1919 és 1920 között oszlott fel Zürichben (mint ahogy Berlinben is), s utána más dada csoportok emelkedtek ki, ilyen volt többek között a párizsi. Ezért tehát 1916-tól 1920-ig Zürich tekinthető a dada mozgalom központjának. Sőt, a zürichi dadaisták programadó írásai tartalmazzák a legkidolgozottabb formában a dada konstruktív impulzusait, beleértve nemcsak az „Új Művészet”, de az „Új Élet” és az „Új Ember” vízióit is.

Ez a konstruktív hajtóerő a történelmi dada mozgalom programjában vezet el ahhoz, hogy megkérdőjelezhessük a huszadik század első felének európai irodalmi és művészeti avantgárd történetírásában hagyományos, a dadát alapvetően destruktív törekvésnek tartó képet. A dadát ugyanis gyakran a történelmi avantgárd legradikálisabb formációjának, élharcosának tekintik. A legtöbb avantgárd történetíró hajlik arra, hogy ezt a sajátos szerepet társítsa a dadához. Az úgynevezett történelmi avantgárd más izmusaitól eltérően a dada állítólag kimagaslott az összes művészet és irodalom, az esztétika, a politika és még sok egyéb alapvető elutasításában. Ennek megfelelően a teljes tagadást, destrukciót és megsemmisítést tekintik fő céljainak, amely provokatív, nihilista antiművészetet és antiirodalmat eredményez.

Hogy a történelmi avantgádról szóló holland kézikönyvből idézzünk:

A történelmi avantgárd mozgalmak közül kétségkívül a dada a legradikálisabb: éppen úgy ellenzi a művészet minden létező formáját, mint azt a

kulturális mintázatot, amelynek maga is részét képezte. Ebben a kontextusban nem javasolnak közös alternatívát: a dada teljes tisztogatást végez, amely után mindenkinek a maga útját kell megtalálnia. (DRIJKONINGEN, FONTIJN 1982: 159)

Ugyanakkor komoly probléma van ezzel a dada ezen jellemzésével. A dada történelmi megnyilvánulásai és nyilatkozatai ugyan alapot adhatnak a feltételezésnek, miszerint a dada egy az egyben ellenmozgalom volt, ám ha valaki diakronikusan, a történelembe visszanyúlva követi nyomon ezt a képet, akkor nem lehet kétséges számára, hogy az elsősorban nem a történelmi dada éveiből, vagyis az 1916–1923-as időszakaszából ered. Helyette kiderülne, hogy ez a kizárólag destruktív kép az 1950-es és 1960-as évek későbbi találmánya, amikor is, hogy úgy mondjam, újrafelfedezték a dadát.

DADA – ANTIMŰVÉSZET VAGY ÚJ MŰVÉSZET?

A dada mint kollektív program 1923 nyarán ért véget Európában, amikor Párizsban a Tzara és más párizsi dadaisták által szervezett, úgynevezett *Soirée du Cœur à Barbe* a Breton és a szürrealisták közötti harcba torkollott, amelyet a dadaisták vesztettek el. A fasisztáktól eltekintve, akik az úgynevezett elfajzott művészet elleni hadjáratuk során szemelték ki maguknak a dadát, az 1930-as évek és az 1940-es évek elejének kulturális mezőjében a dada csaknem teljesen feledésbe merült. A második világháború után azonban, az olyan avantgárd mozgalmak kialakulásának köszönhetően, mint például a CoBrA vagy a későbbi pop-art, illetve az amerikai expresszionizmus hidegháborúban való privilegizált helyzetének hatására, sőt a háború előtti avantgárd építészet – a *De Stijl*től és a Bauhaustól kezdve – Európa rekonstrukciójában és újjáépítésében betöltött kiemelkedő szerepe miatt egyre fokozottabb figyelmet kapott az absztrakt művészet és az avantgárd háború előtti története (és minden bizonnyal pozitívabb figyelmet, mint a huszadik század első felében). A háború előtti avantgárd művészet és irodalom fokozatos kanonizációjának kontextusában pedig számos egykori dadaista, aki a köztes időszakban teljesen más tevékenységekben vett részt, lehetőséget látott ifjúkori vétkeinek eladhatóvá tételére. És ezekben az időkben, az 1950-es és 1960-as években kezdték el piacképe-sebbé tenni a dadát (és rossz hírért kelteni új, úgynevezett „neo-dada” kezdeményezéseknek), ekkor alkották meg a dadának mint a történelmi avantgárd legradikálisabb izmusának, mint a minden művészet destrukciójában és megsemmisítésében kizárólagosan kiemelkedő avantgárd formációnak a képét.

Ezek a (korábbi) dadaisták két okból tehetők ezt meg. Elsősorban: habár manapság a legtöbb eredeti, hiteles, dadával foglalkozó dokumentum részben a mostanra már elhunyt dadaisták birtokából, részben más magánygyűjteményekből előkerült és elérhetővé vált, az 1950-es és 1960-as években még mindenki, aki többet akart tudni a dadáról, főleg az egykori dadaisták visszaemlékezéseitől és az általuk kiadott anyagtól függött. A körülményeknek ezen összeállása tette

lehetővé olyan (egykori) dadaisták, mint például Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann és Hans Richter számára, hogy új képet hozzanak létre a dadáról.

Másodsorban: a dada meglehetősen rövid életű avantgárd program volt. 1916-ban kezdődött Zürichben. 1918-ban Berlinben kialakult egy másik ág. 1919-ben és különösen 1920-ban a dada ugyan sok helyen megjelent – Párizsban, New Yorkban, Kölnben, Hannoverben, Hollandiában, Olaszországban, Jugoszláviában és még Japánban is –, de inkább csak szikrák sorozataként, amelyek éppen olyan gyorsan eltűntek, mint amilyen hamar megjelentek, sehol sem válva igazi, mindent felpertesző tűzzé. Noha a dada Zürichben 1919-ben és Berlinben 1920-ban véget ért, a dada csak Párizsban és Hollandiában (ahol szélesebb értelemben a *De Stijl*-ben kapott helyet) maradt fenn 1923-ig, a szürrealizmus vagy a konstruktivizmus határán. Ebben a rövid időszakban alapvető változások mentek végbe a dada programjában.

1916-ban a dada eredetileg az avantgárd művészet képviselőjeként tűnt fel teljes sokszínűségében. Két évvel később azonban egy új mentalitás, egy új lelkiállapot képviselőjévé is vált, amelyben döntő szerepet játszott a semmi – a Semmi, nagy kezdőbetűvel, le Néant (ezt később bővebben kifejtem). És végül, 1920 körül a dada utolsó szakaszához ért. Bár eredetileg a dada szolgáltatta azt a keretet, amelyben az új avantgárd művészet és irodalom, illetve az új lelkiállapot megvalósítása megfogalmazódhatott, a dada ekkorra (1920 körülre) mégis elavult, és más izmusok, új avantgárd programok és vívmányok helyettesítették, legyen szó a konstruktivizmusról, a szürrealizmusról, a Bauhausról, vagy – a látszólag sikeres orosz forradalom, illetve a német és a magyar forradalomkísérlet után – számos művész és író megmozdulásáról az esztétikus avantgárdtól a (versengő) politikai avantgárdig. Több berlini dadaista is csatlakozott a Kommunista Párthoz, például Wieland Herzfelde, John Heartfield, George Grosz és Franz Jung. A dada szerepe ebben az utolsó szakaszban egyre inkább a megsemmisítésre korlátozódott, az akkor uralkodó művészeti gyakorlat és esztétikai akadémia lerombolására, mindez pedig saját pozitív program nélkül, hiszen 1920-tól az alternatíva már más kereteken belül jelent meg, például a konstruktivizmusban, a szürrealizmusban vagy a kommunista proletárművészetben.

Amikor körülbelül négy évtizeddel a dada mozgalom megsemmisülése után újra megnőtt az érdeklődés a régi dadaizmus iránt, és az egykori dadaisták memoárokat kezdtek írni, illetve elkezdték megjelentetni a mozgalom történeti monográfiáit és antológiáit, a legtöbben közülük ezt az utolsó változatot tekintették a dadaizmus esszenciális formájának, egyfajta avantgárd végrehajtóként értelmezték, amely el kívánja törölni a megelőző művészeti formákat (tehát elhallgatták a dada mozgalom korábbi történelmi változatait, vagy legalábbis nem vettek tudomást róluk). A dada mint hóhér vagy kivégző képét valójában I. K. Bonset, azaz Theo van Doesburg, a *De Stijl* konstruktivista szerkesztőjének dadaista alteregója vagy heteronímája használta a holland irodalomról szóló egyik szemlében. Bonset ezzel a formulával zárta kritikáját: „Akkor dada, tedd a dolgod”, ami a bevett kifejezés, „hóhér, tedd a dolgod” egy változata (BONSET 1921: 12).

Az 1950-es és 1960-as években viszont, a történelmi dada mozgalom újrafelfedezésének, újraírásának, újristilizálásának és újraformálásának folyamán a minden létező művészetet felszámoló dada képét elhomályosította a korábbi dadaista lélekállapotban központi szerepet játszó Semmi. A Semmi, amelyet most, eltérően az 1910-es és korai 1920-as évek dadaista Semmi-fogalmától (amit később részletezek), egyszerű tagadásként értelmeztek, negatív semmiként, amely a dadának mint a történelmi avantgárd legradikálisabb izmusának szerepét hangsúlyozta (ezáltal emelte piaci értékét).

Érdekes itt megjegyezni, hogy néhány egykori dadaista, akik a dada reneszánsz részesei voltak az 1950-es és 1960-as években, még a saját szövegeiket is újraírták. Ennek az újraírásnak az egyik ékes példáját láthatjuk a *dada. Eine literarische Dokumentation* esetében, amelyet a korábban zürichi és berlini dadaista, Richard Huelsenbeck szerkesztett, és a háború utáni egyik első dadaista szöveg-antológiaként adott ki 1964-ben. Huelsenbeck antológiáját még mindig nyomtatják, és a mai napig sok tudós használja. Meglehetősen hangsúlyos helyen szerepel benne egy olyan „dada előadás” szövege, amely az alcím szerint 1918. február 18-án, Berlinben került felolvasásra. Ez az előadás így kezdődik:

Hölgyeim és uraim, ki kell ábrándítanom önöket. Remélem, nem fognak megharagudni rám. [...] Elhatároztam, hogy az előadásomat a dadaizmusnak szentelem. A dadaizmus olyasvalami, amit önök nem ismernek, de nem is szükséges, hogy bármit is tudjanak róla. A dadaizmus nem művészeti mozgalom volt, nem is költői mozgalom, de még a kultúrához sem volt semmi köze. (HUELSENBECK 1984: 34)

A szöveg múlt idejének már eleve komoly kételyeket kénye ébresztenie, hiszen a dada 1918 februárjában még nemhogy nem ért véget, hanem éppen ez által a beszéd által vette kezdetét Berlinben. Zürichben is még élt és virult a dada. Ennek ellenére hiteles dokumentumnak számít ez a dada beszéd, még mindig annak tekintik a végén található bibliográfiai jegyzéknek köszönhetően, amely szerint egy 1918-as gépiratból származik. A dadáról szóló tanulmányok gyakran hivatkoznak erre a beszédre, sokszor újranyomják a szöveget is, valószínűleg nem utolsó szempontból azért, mert a dadának mint művészetellenes mozgalomnak a kizárólagosan negatív, romboló képét támasztja alá. Az 1964-ben kiadott szöveg ugyanakkor nem volt több csalánsnál, tudatos manipulációnál, amely révén egy történelmi dokumentumot az újristilizált, a művészetellenes programként értett dada vágyott képéhez illesztettek. Van ugyanis egy másik változata, amelyet 1920-ban adtak ki némileg eltérő címmel, az alcím dátumából ítélve azonban ugyanarról a beszédéről van szó, amelyet az *Első dada beszéd Németországban* címen szokás megjelölni. Ennek az 1920-as változatnak a tartalma szinte teljes ellentéte a második, 1964-es szövegének. Így kezdődik:

Hölgyeim és uraim! A mai estét egy új nemzetközi „művészeti irányzat”, a dadaizmus iránti támogatásom kinyilatkoztatásának szánom, amely Zürichben alakult meg két évvel ezelőtt. (HUELSENBECK 1992: 110).

És Huelsenbeck 1920-ban így fejezi be:

És mi is ez a dadaizmus, amelynek ezen az estén a szószólója vagyok? A fő nemzetközi művészeti mozgalmak Fronde-ja akar lenni. Híd a valós dolgokban lelt új élvezetekhez. (HUELSENBECK 1992: 113)

A késő 1910-es és korai 1920-as években a dadaisták természetesen meg akartak szabadulni az uralkodó burzsoá művésztől. A legtöbb nyugati művésztől ugyancsak meg akartak válni a reneszánsztól kezdve, mint ahogy a legtöbb művésztől a római és görög antikvitás óta. A zürichi dadaista, Hans Arp például ezt írta 1925-ben:

A dadaizmus lerohanta a szépművészetet. A művészetet mágikus székkelté nyilvánította, amelyet a milói Vénusznak adott beöntés eredményezett. A művészet így Laokoón & fiainak a kígyóval vívott több mint ezer éves küzdelméből próbál kilépni. (ARP, LISSITZKY 1925: x, sic!)¹

Ehhez hasonlóan Hugo Ball is úgy határozta meg a dadát naplójában (1992: 98) mint „játék az ócska maradványokkal”, vagy „a pózolt moralitás és teljesség kivégzése”. Ugyanakkor, érdemes felfigyelnünk rá, Zürichben 1916-ban a dada eredetileg az „un art nouveau”-t kereső művészi közösség neve volt. (TZARA 1975: 556–558). Ezt az Új Művészetet semmiképpen sem antiművészetnek szánták, hanem igazi, autentikus, valódi, nagybetűvel írott Művészetnek. Figyelemre méltó Hugo Ball egyik megjegyzése a dadaista hangköltészetre adott reflexióiból, ezt a műfajt ugyanis gyakran tartják a nyelv elleni anarchikus támadásnak, az irodalom lerombolásának. Ahogy naplójában megjegyzi, a hangköltészetnek nem állt szándékában a rombolás, éppen ellenkezőleg, meg akarta menteni a nyelvet és az irodalmat:

Ezzel a fajta hangköltészettel teljes mértékben eltávolodunk a zsurnalizmus által elferdített nyelvtől. Vissza kell fordulni a szó belső alkímiájához és akár magára is kell hagyni a szót, hogy megmentsük a költészetnek, amely annak utolsó szent területe. (BALL 1992: 106)

Sőt mi több, az Új Művészetet *nem* a művészet autonóm, intézményesített státuszának visszautasításaként képzelték el. A szokványos dada mint antiművészet-képpel ellentétben a zürichi dadaisták (de igaz volt ugyanez a dadára máshol

¹ Weiss János fordítása itt: MAX IMDAHL: Négy szempont az esztétikai határsértések problémájához. = *Cirka*, 2016/3. – A szerk.

is) nem utasították vissza a művészetet (mint intézményt). Helyette a dadaisták elszántan próbálták bejutni a művészet intézményeibe, elfoglalni egy helyet maguknak a kulturális mezőben, élvezve az elismerés bármilyen formáját, örülve bármilyen lehetőségnek, amellyel megalapozhatták helyüket. Néhány példa remélhetőleg elég lesz erre a hajlandóságra.

1. Az 1918–19-es években egy svájci csoport, a Neues Leben, amelynek több dadaista is a tagja volt, nagy kiállításoknak szervezett sorozatot, és az egyiket a zürichi művészeti múzeumban, a Kunsthausban tartották. Ezeket a kiállításokat előadások kísérték, többek között az akkor vezető zürichi dadaista, Tristan Tzara is tartott egy ilyet, nem szégyellve az együttműködést a Kunsthaus jól beágyazódott intézményével. Éppen ellenkezőleg, ahogy Tzara a többi dadaistának, például Francis Picabiának és André Bretonnak megjegyezte, kiállításaik hatalmas sikere éppen a múzeum állandóságának kihasználásában rejlett, amelyet – Tzara szerint – múzeumlátogatók tízezrei kerestek fel. (SANOUILLET 1993: 458, 501). Meg kell jegyezni azt is, hogy azelőtt, 1917-ben a dadának saját galériája is volt a zürichi Bahnhofstraßen, amely mind a mai napig a város egyik legnevesebb, legdrágább és legexkluzívabb utcája.

2. 1918–19-ben, amikor az első világháború a Német Birodalom összeomlásával véget ért, Németország egész területén forradalom tört ki. Ez a forradalom eredményezte Münchenben az úgynevezett Bajor Tanácsköztársaságot 1919-ben, amely még csak pár hónapja létezett, amikor reakciós, az új szociáldemokrata weimari és bajor kormányzat érdekében eljáró „fehér” csapatok szétzúzták. Rövid uralma alatt a Tanácsköztársaság elnyerte magának „az írók és művészek köztársasága” címet, s ez az írók és művészek kiterjedt mozgalmainak volt köszönhető, amelyekben részt vett Ernst Toller, Erich Mühsam, de a zürichi dadaista, Hans Richter is. Richter a kultúráért felelős népbizottságban, az úgynevezett Forradalmi Művészek Akcióbizottságának elnökeként töltött be vezető szerepet. Az Akcióbizottság egyik lépése az volt, hogy megtisztította a Münchener Képzőművészeti Akadémiát. A legtöbb tanárt elbocsátották. Az Akadémia ugyanakkor nem zárt be, nem is szüntették meg. Richter több zürichi dadaistát is (Arp, Marcel Janco és Viking Eggeling) meghívott, hogy ők legyenek a forradalom utáni Akadémia új tanárai (HOFFMANN 1992: 22). Mivel azonban a Tanácsköztársaság csak pár hétig létezett, ezeknek a dadaistáknak még lehetőségük sem volt elfogadni Richter meghívását. Ugyanakkor nem lehet kétséges, hogy Richter, aki később megalkotta az „antiművészet” terminust, nem a Münchener Képzőművészeti Akadémia dadaista megsemmisítését, hanem annak dadaista átvételét tervezte.

3. Ahogy ezek a példák is mutatják, a dadaista Új Művészet nem a művészetet (mint autonóm intézményt) ellenezte. Az autonóm művészet, különösen Zürichben, más módon is megtalálható a dadában. Bár sok dadaista határozott politikai véleménnyel bírt, és ellenezte a háborút, művészi tevékenységében mégis visszautasított mindenféle politikai visszhangot, a dada keretein belül legalábbis, akár művészi alapelveiket tekintve, akár azért, mert (illegális) bevándorlóként ügyel-

nie kellett arra, nehogy deportálják. Ahogy Huelsenbeck egy 1920-ból származó dada krónikában érvelt, a Cabaret Voltaire minden politikát és szociológiát elutasított, mivel, ahogy fogalmazott, „szoros kapcsolatban állt valamivel, amit a legfiatalabb művészetnek neveznek”. (idézet innen: HUELSENBECK/TZARA 1985:14). Ez a dadaista álláspont vezetett a német emigráns körök megosztottságához, egyik oldalon a dadaistákkal, akik visszautasították a politikának való alárendeltséget, másik oldalon pedig az expresszionistákkal, például Ludwig Rubinerrel és Leonhard Frankkal. Utóbbiak hittek abban, hogy Németországban és Európában a politikai és katonai helyzetből szükségszerűen politikailag elkötelezett művészet következik. Amikor a dadaista *Ästhetiker* és az expresszionista *Moraliker* közötti konfliktus során Rubiner egyértelmű politikai művészetet követelt a dadaistáktól, a dadaista Hugo Ball ezzel a megjegyzéssel reagált:

A politika és a művészet két különböző dolog. Meg lehet kérdezni a művészeket mint magánembereket, de nem lehet őket arra kényszeríteni, hogy plakátokat fessenek festmények helyett, vagyis hogy propagandaműveket fessenek. (BALL 1992: 163)

Lehet ugyan érvelni amellett, hogy a dada berlini ága e téren alapvetően különbözik a zürichi dadától, de elvi különbség valójában nincsen. A zürichi dadaisták közül többen bevonódtak a politikába is, különösen a baloldali forradalmi politikába. Ball és Richter például az anarchista mozgalommal ápolt kapcsolatokat. Ball Bakunyin-antológiát készített, Tzara pedig később azt állította, hogy sakkozott Leninnel. Bár Lenin ugyanabban az épületben élt a zürichi Spiegelgassén, ahol a Cabaret Voltaire is helyet kapott, ez az állítás mégis Tzara későbbi kitalációja lehet, mivel ő jóval a dadakorszak után vált a Francia Kommunista Párt tagjává. Mégis tény, hogy a *dada* című szemlét a Svájci Kommunista Párt egyik megalapítójának műhelyében állították elő. Ugyanakkor a zürichi dadaisták visszautasították, hogy a politika beleavatkozzon az esztétikai programjukba. És ugyanezt láthatjuk Berlinben is. Ha különbséget teszünk a nyíltan a „dada” megnevezés alatt bemutatott berlini (vagy zürichi) megnyilatkozások és kiáltványok, illetve ugyanazon művészek és írók (Grosz, Heartfield, Hausmann) azon egyéb tevékenységei között, amelyek nem dadaként lettek a nyilvánosság elé tárva, hanem például a *Der blutige Ernst* folyóiratokban, akkor észrevehető, hogy ez utóbbi esetben a szóban forgó szereplők politikai tevékenységüket, pontosabban a világos, határozott politikai nézeteiket alapvetően nem a dadán belül, hanem más keretek között fejtették ki.

MŰVÉSZET ÉS ÉLET ÚJRAEGYESÍTÉSE A DADÁBAN

A dada nem visszautasította a művészetet, hanem egy Új Művészetet javasolt, amely nincs elszigetelve a társadalom többi részétől, és mint egész az emberi életbe illeszkedik. Más szavakkal, a dada művészet és élet, művészet és nem művészi rea-

litás újraegyesítésére törekedett. Az „élet” és „realitás” fogalmak eléggé homályosnak és kétértelműnek hangozhatnak itt, és igazából azok is voltak. A dadaista költészet és az esztétikai írások azt mutatják, hogy másképp tekintettek az élet/realitás és a reális fogalmaira, azaz az autentikus, a nem elidegenedett élet és a realitás fogalmaira. Úgy tűnik, ezek háromféleképpen közelíthetők meg a dadában.

Először is: néhány dadaista, köztük Hugo Ball *Első dadaista kiáltványában* (1916) és Tristan Tzara a *dada kiáltvány 1918* című írásában, az élet/realitást az individuális művészi szubjektumban helyezte el. A művészet (vagy az ő esetükben: az irodalom) életbe való visszatérése náluk annyit tesz, hogy a művészetnek a művészi szubjektum vagy az író belső szükségleteit kellene követnie. Az „igazi” művészetnek és irodalomnak tehát a belső én közvetlen kifejeződésének kellene lennie. Ball 1916-ban, az első dada kiáltványban kijelentette:

Én nem akarok mások által kitalált szavakat. Minden szót mások találtak ki. Én a saját értelmetlenségemet akarom, a saját ritmusomat és magánhangzóimat és mássalhangzóimat, amelyek illenek ehhez az értelmetlenséghez, és engem képviselnek. (BALL 1988: 40)

Tzara két évvel később az írta, hogy a célja egy olyan irodalom,

amely soha nem éri el a telhetetlen tömeget. Kreatív írók munkája, amely a szerző tényleges szükségyszerűségéből íródik, a saját hasznára. Egy felsőbb egoizmus tudata, amelyben a törvények jelentéktelenné válnak. (TZARA 1963: 26, 1992: 7)

Nyilvánvaló a hasonlóság a Kandinsky munkájában, az *Über das Geistige in der Kunst*-ban található (1912) „belső szükségyszerűsége” mint esztétikai normára vonatkozó megfigyeléssel – és az sem véletlen, hogy mindez megjelenik Ball Kandinskyről szóló 1917-es, a Dada Galériában tartott előadásában is.

Másodszor: más dadaisták – például Huelsenbeck (a berlini időszakában) – a hagyományos életet és az igazi realitást a modern mindennapi élet tapasztalatában, a nagyvárosi élet modern realitásában helyezték el. Jellemző erre az elvre a berlini *Dadaista kiáltvány* 1918-ból, amelyet közösen írtak alá, de Huelsenberg fogalmazott meg:

A dada szó a legegyszerűbb [a legközvetlenebb] kapcsolatot jelképezi a környező valósággal. A dadaizmussal egy új realitás válik megismerhetővé. Az élet hangok, színek, lelki ritmusok egyidejű zűrzavaraként jelenik meg, amely a dadaista művészetben megingathatatlanul, az élet örült, mindennapi lelkiségének és teljes, brutális realitásának minden érezhető kiáltásával és lázával tükröződik. (HUELSENBECK 1980: 38)

Huelsenbeck itt pontosan ugyanúgy jellemzi a dadát, mint az eredeti, pár hónappal korábban írt dada beszédében.

Végezetül pedig: néhány dadaista, akikre talán Hans Arp a legjobb példa, nem vette figyelembe sem a belső ént, sem a külső valóságot, (az ő szemükben a felületes valóságnak tekintett „valós életet”). Ők a misztikus realitást választották valahol középen, ahogy Arp néhány későbbi szövege is tanúsítja: „Mélyen vágytunk az abszolútra, a természet és lélek, tárgy és alany osztatlanságára.” Illetve: „A művészetnek [...] a spiritualitáshoz, a realitáshoz kellene közel hoznia minket. Ez a realitás nem objektív [...] realitás, nem is szubjektív, mentális [...] eszmeiség, hanem misztikus realitás”. (ARP 1948: 82). Arp esetében, akinek a magasabb igazságra és mélyebb realitásra irányuló törekvése rokon volt Piet Mondrianéval, a művészi szubjektum közvetítőként szolgál. Az igazi realitás a szubjektumban a *Zufall*on keresztül jelenik meg, amelyet rendszerint „eshetőségnek”, „egybeesésnek” vagy „véletlennek” fordítanak, itt azonban egy különös értelmezésnek nyit teret: a Zufall nem egyszerűen eshetőséget jelentett, hanem valamit, ami „zufállt” (ARP 1960: 14), azaz ráesik a szubjektumra, vagy keresztülzuhan rajta.

Amint az világos lesz, az első élet/realitás-felfogás hadilábon áll a másodikkal. Fontos különbségek adódnak a művészi gyakorlatban attól függően, hogy a belső realitásból vagy a külső realitásból indulunk-e ki. Ezek a különbségek akkor válnak nyilvánvalóvá, amikor összehasonlítjuk Huelsenbeck zürichi költészetét és művészetét berlini munkásságával. Huelsenbeck Zürichben, 1916-ban még így magyarázta a (dadaista) absztrakciót:

A fa például nem az a fa, ahogy megjelenik, hanem az, amilyen ő maga. A fa valósága nem az ágai, virágai és színei, hanem a fa ideának a transzcendentális értéke, ahogy megjelenik a művész lelkében. (HUELSENBECK/TZARA 1985: 24)

Mégis, két évvel később Berlinben, a berlini *Dadaista kiáltvánnyal* többé-kevésbé egyidejűleg (és párhuzamosan), így magyarázta Baum (Fa) című versét:

Látod: sok az indulatszó. Ez jellemző a dadaista költészetre. Egy dadaistának az „ouch” többet jelent pusztán pesszimista filozófiánál. És mit mondanál a mondatok látszólagos összefüggéstelenségéről, sőt az egy mondaton belüli sajátos szavakról? De hogyan lehetne az egészet „fának” hívni? Ez nem örültség? A dadaista a következő magyarázatot adja: a fa csupán véletlenszerű közepe ennek az egész mozgó világnak, amely már meg is változott újra, miközben a szerző beszél és ír. [...] A dadaista hisz abban, hogy semmilyen élő és organikus entitás nem redukálható egyetlen formulára. (idézet innen: SCHROTT 1992: 174)

Tudnunk kell, hogy a dadának önmagában nincs stílusa vagy saját, egyedülálló esztétikai alapelve. Még akkor is lehetetlen jellegzetesen dadaista stílust megkülönböztetni, ha egyesek szerint a kavargó betűk és szavak, a Huelsenbeck *Baumjához* hasonló kaotikus versek avantgárd tipográfiája, vagy esetleg néhány kollázs és assemblage formája manapság tekinthető „tipikusan dadaistának”. Ami megtalálható a dadában, az majdnem kivétel nélkül megtalálható már korábban, a háború előtti expresszionizmusban, kubizmusban és futurizmusban is. A dada sajátos természete mégis az összetételében rejtőzik, a korábbi izmusok szétágazó stilisztikai újításainak heterogén szintézisében. Ez a szintetizáló karakter a dada programjában is szerepel, főleg a más izmusok művészetéről és irodalmáról közzétett dadaista állásfoglalásokban. Érdeemes megjegyezni, hogy Huelsenbeck expresszionizmus és futurizmus elleni heves tollharcát nem számítva, amely a dada egyedülálló karakterét és fontosságát szándékozta hangsúlyozni, az első dada publikáció, a *Cabaret Voltaire*-antológia (1916) volt, amelynek borítóján ez állt: *Expressionisme, Cubisme, Futurisme*. Ez a borító a teljesség igényével tükrözte az antológia tartalmát, amely Picasso, Apollinaire, Kandinsky és Marinetti szövegeit, illetve képeit tartalmazta. Később, 1919-ben Tzara levelet írt Picabiának, miszerint a zürichi *dada* című folyóirat olyan fórum, „ahol minden új irányzat képviselheti magát (magától értetődően, és egy olyan kritériumnak megfelelően, amelynek az összetétele titok)”. (Idézet innen: Sanouillet 1993: 499). Ez a titok-kritérium Zürichben valószínűleg az absztrakció lehetett. Legalábbis Tzara ezt állította *dada kiáltvány 1918-ban* című írásában (1962: 26, 1992: 8): „a DADA az absztrakció jele.” Megfigyelhető az is, hogy Huelsenbeck 1918-as dada beszédében szintén a fő nemzetközi művészeti mozgalmak Fronde-jaként írta le a dadát. Hangsúlyos itt az a minden első világháború előtti és utáni izmusra jellemző közös aspektus, amely a dada avantgárdot szintetizáló jellegében is döntő szerepet játszott, sőt, amely a művészet és élet egyesítésére való törekvés három említett dadaista módszerének közös célja volt: az úgynevezett illuzionista művészet eltörléséért vívott harc, amint azt a legnyilvánvalóbb módon Hans Arp nyilatkozataiban láthatjuk:

A görögök illuzionista szobrászata és a reneszánsz illuzionista festészete az oka annak, hogy az ember túlbecsüli igazi természetét, ez vezetett a megosztottsághoz és az ellentétekhez is. (ARP 1992: 34)

A dadaista számára az élet a művészet értelme. A művészet félreértheti annak jelentését, és korlátozott jelentések helyett végtelen jelentéseket használhat. Ekkor az élet, a természet csupán hamisítvány lesz. Az akadémikus festészet az élet és természet helyett illúziókat ír le, illúziókat ad. Az akadémiai festészet meghamisítja a természetet és az életet. (ARP 1995: 50)

ÚJ MŰVÉSZET, ÚJ EMBER, ÚJ ÉLET

Ahogy feljebb jeleztük, a dada 1916-ban egy Új Művészetet megcélzó *művészi közösségként* kezdődött. Később, 1917-ben *művészi mozgalomként*, *Mouvement dada-ként* folytatódott. Mindkét megjelölés a dada egy eddig még nem vitatott aspektusára hívja fel a figyelmet: a dada mint szociális jelenség vagy csoportesemény. Itt meg kell jegyezni, hogy a dada művészetével és irodalmával az avantgárd fogalmára támaszkodás nélkül is lehet foglalkozni, és néha így is írják le. Lehet beszélni dadaista művészi és irodalmi alkotásokról a modern művészet, az absztrakt, vagy experimentális irodalom és hasonló terminusai szerint is. Az avantgárd azonban nemcsak esztétikai-innovatív szempontból döntő jelentőségű, mint ami az esztétikai megújulás előterében van, hanem szociális dimenziója miatt is. Fontos tény ezzel kapcsolatban, hogy a legtöbb, ha nem az összes avantgárd izmus abból a szubkulturális kontextusból emelkedett ki, amelyet – a Német Birodalomban – gyakran a *művész Bohemiájának* hívtak. Ebben a bohém, burzsoázia-ellenes szubkulturában egyfelől a művészi és irodalmi tevékenységek, másfelől a társadalmi és szubkulturális élet összekeveredésének tendenciája figyelhető meg. Sok bohém próbálta valamiképp megélni művészetét és irodalmát, munkáiban pedig saját életét tükrözni. A dada több szempontból tekinthető ennek a bohém szubkulturának a termékeként, Zürichben és Berlinben legalábbis ez a bohém szubkultúra (vagy ami maradt belőle az első világháború után) volt a társadalmi háttere (ahogy New Yorkban a Greenwich Village).

Ebből pedig művészet és élet dadaista összekapcsolásának a negyedik módja következik. Ahogy fentebb már szerepelt, a dada Új Művészete a művészet életbe való visszatérítését, művészet és realitás újraegyesítését a tizenkilencedik századi realizmus illuzionista tévelygéseinek legyőzése révén célozta meg. A dadát ugyanakkor a társadalom képviselőjeként is feltüntették, amely a társadalmi változások, sőt, az új emberiség felé mutatja az utat. Az Új Művészetet kezdetben az Új Ember víziójával ötvözték, egy olyan vízióval, amely az expresszionizmusban, de a szocialista mozgalomban is megtalálható, sőt annak anarchista és szociáldemokrata, illetve későbbi kommunista ágaiban úgyszintén (ahogy a fasizmusban is). Az Új Ember tehát több alakban is megjelent a korai huszadik században, a dadában mégis sajátos karakterrel rendelkezett, amely szorosan kapcsolódott az Új Művészet dadaista víziójához. Tzara a *Chronique zurichoise* első, a berlini *dada-Almanach*-ban (HUELSENBECK 1980: 10) történő megjelenésekor is „az új ember nagyszerű hírveréseként” jellemezte az Arp és a holland pár, Otto és Adya van Rees munkáiból készült kiállítást 1915 végén. A dadaista Új Ember fő jellemvonását, a sajátos gondolkodásmódot, a különleges életszemléletet a közömbösség jelezte a legjobban; de nem az érdeklődés hiányaként, passzivitásként értett közömbösség, hanem mint aktív és alkotó lélekállapot. Ezt a kreatív közömbösséget elsősorban osztatlanságként kell érteni. Ahogy ugyanis a művészetet nem szabadna elkülöníteni az élettől, úgy a dadaistát sem kellene elválasztani („*in-dividuum*”) – az Új Művészetet az étellel/realitással összekapcsoló három módozatot figyelembe

véve – (a) sem a belső énjétől és saját szükségleteitől (b) sem a külső, modern, nagyvárosi valóságtól, (c) sem egy magasabb spirituális, misztikus valóságtól.

A közömbösséget ugyanakkor Semmiként is definiálták. Ez a dadaista Semmi több különböző változatban is megtalálható. Két híres példa van erre, az egyik Tzara „dada ne signifie rien” formulája, amely a *dada kiáltvány* 1918-ban található (1963: 21), a másik Hugo Balltól való: „amit dadának nevezünk, az bohócjáték a Semmiből” (1992: 98). Ezek a megjegyzések elég negatívan csenghetnek, és ahogy fentebb rámutattam, az 1950-es és 1960-as évektől ezt a Semmit gyakran teljes tagadásként értelmezték. Semminek a történelmi dadaisták nevezték, habár Salomo Friedlaender, egy német filozófus, akit a berlini dadához sorolnak, ragaszkodott ahhoz, hogy a Semmi sokkal többet jelentett egyszerű tagadásnál, cáfolatnál vagy visszautasításnál. A közömbösségként és osztatlanságként értett Semmit inkább semleges semminek tekintették, amely az abszolút centrum, az egyensúly minden ellentét és polaritás között (legyen az a plusz – mínusz, férfi – nő, fény – sötétség vagy háború – béke). Ennek a Semmi-felfogásnak nyilvánvalóan van egy misztikus, spirituális dimenziója is. Igazság szerint sok dadaista érdeklődött a miszticizmus és a középkori, illetve keleti spiritualitás iránt, amelyekben fontos szerepet játszott a Semmi, nagy kezdőbetűvel. A korai keresztény miszticizmusban, például Eckhard mesternél, gyakran láthatunk elmékedéseket az isteni *creatio ex nihilió*ról, illetve a taoizmus is olyan Semmiként határozza meg a spirituális megvilágosodáshoz vezető utat, amelyben még minden választási lehetőség nyitott.

Lehet érvelni amellett, hogy a kreatív közömbösség, a Semmi mint *tabula rasa* fogalmat a késő 1910-es és a korai 1920-as évek társadalomgazdasági és politikai-katonai helyzetének kontextusában kellene vizsgálni. Az első világháború alatt, az Armageddon végeláthatatlanságában a kreatív közömbösség a napi valóság borzalmaitól való radikális, mégis személyes elfordulást is jelentette. A háború után, amikor a forradalom reménye szétfoszlott Berlinben, ez az alkotó közömbösség – nem meglepő módon – újra felbukkant. Fontos ugyanakkor, hogy a háború vége és az új, a háború utáni rend megerősítése közötti időszakban a dadaista Új Ember kreatív közömbösségét egy másik fogalom, az Új Élet helyettesítette. Kétségtelenül látható úgy is, hogy Európában a háborús hullám idején a forradalmi fejlemények hatására az a benyomás keletkezhetett, hogy újból valódi változások mehetnek végbe, és ekkor a dada mozgalomban, vagy inkább a dada mozgalom szoros kontextusában, a dada támogatását élvező számos pamfletben, kiáltványban és csoportban lehetett olyan érveket találni, hogy az Új Művészet nemcsak elvezet az Új Élethez, de szükség is van egy Új Életre, egy új társadalmi rendre. Két illusztrációt csatolok ehhez a létrejövő Új Élet témájához:

1. 1918-ban új művészcsoport alakult meg Bázelen és Zürichben, a Neues Leben (Új Élet). Nem kizárólag dadaista vállalkozás volt, ám számos dadaistát bevontak, ideértve Jancót, Tzarát, Eggelinget, Arpot és Sophie Täubert is. Egy absztrakt művészetről szóló előadáson, amely a csoport zürichi Kunsthausban tartott második kiállítását kísérte (ez az a kiállítás, amelyről már szó esett), a német író és

kritikus, Otto Flake, aki a dadával Zürichben került kapcsolatba, így ismertette az Új Művészetet mint az Új Életbe vezető kaput: „Az új mozgalom azt akarja, hogy a művészet újra kapcsolódjon össze az élettel, és a művészetet minden formájában az élet gazdagításának eszméje alá akarja rendelni.” (FLAKE 1920: 109).

Ez a művészet Flake szerint egy új filozófiával rokon szellemű, amely új helyet adna az embernek a világegyetemben, mindenütt jelenvaló szeretetet, jó és igaz békét nyújtana. Flake összegzése meglehetősen vallásosnak és spirituálisnak tűnhet, az élet esztétikai alapú megreformálásának vagy akár forradalmasításának szándéka azonban egyértelmű.

2. Még nyilvánvalóbb ez az Artistes Radicaux (Radikális Művészek) nyilatkozatában. A csoportot 1919-ben alapítottak zürichi dadaisták Eggeling, Arp, Janco és Richter, valamint néhány helyi svájci művész a Neues Lebenből. 1919 májusában az Artistes Radicaux több svájci újságban is publikált egy kiáltványt, amelyben visszautasították az első világháború bestialitását támogató materializmust és kapitalizmust, helyettük ezek mellett érveltek:

Mi, művészek, mint a teljes egészében vett kultúra alapvető szekciójának képviselői, a dolgok közepébe akarjuk vetni magunkat, és felelősséget akarunk vállalni a társadalom eljövendő eszmei fejlődésében. Ehhez jogunk van. Kijelentjük, hogy korunk művészeti mozgalmának törvénye nagymértékben már megfogalmazódott. Egy absztrakt művészet spiritualitása az ember által felfogható szabadság nagyfokú kiterjesztését is magában foglalja. A mi hitünk olyan művészetet céloz meg, amelyet a szolidaritás jellemez: ez a közösségben élő ember új küldetése. [...]Az új alapjának a művészetnek kellene lennie, amelynek mindenkihez hozzá kellene tartoznia, nem csupán egyetlen osztályhoz. [...]Legfőbb távlatunk: egy spirituális horizont széleskörű megalapozására törekszünk. Ez a kötelességünk. Ez a munka biztosítja az embereknek a legértékesebb életet és más elképzelhetetlen lehetőségeket. Ehhez az első lépést nekünk kell megtenni. Kifejezést adunk majd a gigantikus áramlatoknak, a szétszórt mozgalomnak pedig konkrét és kézzelfogható irányt mutatunk. (idézett itt: HELLER/WINDHÖFEL 1981:76)

A csoport ugyanakkor nem létezett nagyon sokáig. Tervezett szemléje, a *Zürich 1919* sosem jelent meg. A szemle néhány cikke pár hónappal később a *Der Zeitwegben* jelent meg, az utolsó dada periodikában, amelyet Zürichben publikáltak. Ugyanakkor, ha az avantgárd izmusok szintézisét célzó kísérlete miatt a dadára az első világháború előtti és utáni avantgárd közötti közvetítőként tekintünk, egyfelől a futurizmus, kubizmus és expresszionizmus, másfelől a szürrealizmus és a konstruktivizmus között, akkor az Artistes Radicaux döntő kapocsnak minősülhet dada és konstruktivizmus viszonyában, utóbbiba ugyanis számos közreműködő művészt vontak be a következő években. Sőt mi több, az Új Élethez

vezető Új Művészet fogalma vált az avantgárd konstruktivista vonulatának egyik fő elemévé is.

Világos tehát, hogy a dada, legalábbis Zürichben a legkevésbé sem kizárólagosan negatív, destruktív vállalkozásként jelentkezett. A dada nem állt szemben az (autonóm) művészettel, a művészettel mint intézménnyel, hanem radikálisan új formákat (például az absztrakciót vagy hangköltészetet) használva inkább egy Új Művészetet célzott meg, a Művészetet és az Életet kísérelte meg egyesíteni vagy újraegyesíteni. Ez az Új Művészet találkozott a továbbiakban az Új Ember és az Új Élet nagy hatósugarú eszméivel. Talán meglepetésként hat ez a konklúzió, amely a dadáról mint antiművészetről alkotott általános kép és háttére ellen irányul. Nem kellene azonban meglepetésként hatnia, ha észben tartjuk, hogy a dada helye a történelmi avantgárdban pontosan középen volt. Nemcsak diakronikusan, azaz az első világháború előtti és utáni avantgárd között, de szinkronikusan is, a különböző szemléletek és iskolák szintéziseként, az avantgárd avantgárdjaként vagy zászlóvivőjeként, nem pedig attól elkülönült, magányos mozgalomként.

Megjegyzés:

Ez az esszé olyan reflexiókat dolgoz fel, amelyek korábban már értekezésemben (BERG 1999) és más alkalmi cikkekben (különösképpen BERG 1993, 1995, 1997a, 1997b, 1999, 2000a, 2000b és 2002) publikálásra kerültek. A következő bibliográfiai jegyzék csak hivatkozásokat tartalmaz a közvetlenül idézett művekre.

Fordította: Főfai Rita

HIVATKOZOTT MŰVEK

- ARP, HANS: *On My Way. Poetry and Essays 1912–1947*. New York, Wittenborn, 1948.
- ARP, HANS: *Die Musen und der Zufall*. = *Du* 1960, 20:14–17.
- ARP, HANS: *Diese Arbeiten...* = ALFONS BACKES-HAASE: *Kunst und Wirklichkeit. Zur Typologie des DADA-Manifests*. Frankfurt am Main, Hain, 1992, 34–5.
- ARP, HANS: *Unsern täglichen Traum... Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954*. Zürich, Arche, 1995.
- ARP, HANS, EL LISSITZKY: *Die Kunstismen. Les Ismes de l'art. The Isms of Art*. Erlenbach–München–Leipzig: Rentsch, 1925.
- BALL, HUGO: *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988.
- BALL, HUGO: *Die Flucht aus der Zeit*. Zürich, Limmat, 1992.
- BERG, HUBERT VAN DEN: *L'utopie langagière dans l'œuvre poétique de Hans/Jean Arp*. = HENRIETTE RITTER, ANNELIES SCHULTE NORDHOLT (Eds.). *La Révolution dans les lettres. Textes pour Fernand Drijconingen*. Amsterdam–Atlanta, Rodopi, 1993, 211–225.

- BERG, HUBERT VAN DEN: Tristan Tzaras „Manifeste dada 1918”: Anti-Manifest oder manifestierte Indifferenz? Salomo Friedlaenders „schöpferische Indifferenz” und das Dadaistische Selbstverständnis. = *Neophilologus*, 1995, 79(3): 353–376.
- BERG, HUBERT VAN DEN: „dada – mimesis en anti-mimesis. Voor een andere opvatting van het dadaïstische kunstwerk”. = *Tijdschrift voor Literatuurwetenschap*, 1996, 1(3), 216–230.
- BERG, HUBERT VAN DEN: Poetry as a reification of nature. On the role of nature in the avant-garde poetics and concrete poetry of Hans Arp. = SVEND ERIK LARSEN, MORTEN NØJGAARD, ANNEISE BALLEGAARD PETERSEN (Eds.): *Nature: the Otherness of Literature/Nature: la littérature et son autre*. Odense, Odense University Press, 1997a, 124–141.
- BERG, HUBERT VAN DEN: dada als Emanation des Nichts. Anmerkungen zum Dadaistischen Verhältnis zu Religion und Mystik. = BETTINA GRUBER (Ed.): *Erfahrung und System. Mystik und Esoterik in der Literatur der Moderne*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997b, 82–101.
- BERG, HUBERT VAN DEN: *Avantgarde und Anarchismus. dada in Zürich und Berlin*. Heidelberg, Winter, 1999.
- BERG, HUBERT VAN DEN: ‘Übernationalität’ der Avantgarde – (Inter-)Nationalität der Forschung. Hinweis auf den internationalen Konstruktivismus der europäischen Literatur und die Problematik ihrer literaturwissenschaftlichen Erfassung. = WOLFGANG ASHOLT, WALTER FÄHNERS (Eds.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*. Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 2000a, 255–291.
- BERG, HUBERT VAN DEN: „... damit die Harmonie gewahrt bleibt”, oder: Wie wunderschön ist die Natur’. Kurt Schwitters’ MERZ-Projekt als avantgardistische Naturannäherung. = RALF GRÜTTEMEIER–Klaus BEEKMAN (Eds.): *Instrument Zitat. Über den literaturhistorischen und institutionellen Nutzen von Zitaten und Zitieren*. Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 2000b, 37–70.
- BERG, HUBERT VAN DEN: „Originalitätssucht” en de noodzaak tot distinctie. dada en de Nederlandse avantgarde. = HUBERT VAN DEN BERG–GILLIS DORLEIJN (Eds.): *Avantgarde! Voorhoede? Literaire vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd*. Nijmegen, Vantilt, 2002, 157–179.
- BONSET, I.K.: Rondblik. = *De Stijl*, 1921, 4(1), 10–12.
- DRIJKONINGEN, FERDINAND, JAN FONTIJN (Eds.): *Historische avantgarde. Programmatistische teksten van het Italiaans Futurisme, het Russisch Futurisme, dada, het Constructivisme, het Surrealisme en het Tsjechisch Poëtisme*. Amsterdam, Huis aan de Drie Grachten, 1982.
- FLAKE, OTTO: Über abstrakte Kunst. = G. BIERMANN (Ed.): *Jahrbuch der jungen Kunst*. Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1920, 96–109.
- FRIEDLAENDER, SALOMO: Waghalter der Welt. = *Die Weißen Blätter*, 1915/2., 857–894.
- HELLER, MARTIN, LUTZ WINDHÖFEL: Das Neue Leben. = *Künstlergruppen in der Schweiz 1910–1936*. Aarau, Kunstmuseum Aargau, 1981, 60–93.

- HOFFMANN, JUSTIN: Hans Richter und die Münchener Räterepublik. = MARION VON HOFACKER (Ed.): *Hans Richter 1888–1976. Dadaist. Filmpionier. Maler. Theoretiker.* Berlin, Zürich–München, Akademie der Künste, 1992, 21–25.
- HUELSENBECK, RICHARD (Ed.): *dada-Almanach. Im Auftrag des Zentralamts der deutschen dada-Bewegung.* Hamburg, Nautilus, 1980.
- HUELSENBECK, RICHARD: *Dada. Eine literarische Dokumentation.* Reinbek, Rowohlt, 1984.
- HUELSENBECK, RICHARD: *The Dada Almanach.* (Malcolm Green et al. tr.), London, Atlas Press, 1992.
- HUELSENBECK, RICHARD, TRISTAN TZARA: *dada siegt! Bilanz und Erinnerung.* Hamburg, Nautilus, 1985.
- KANDINSKY, WASSILY: *Über das Geistige in der Kunst.* München, Piper, 1912.
- SANOUILLET, MICHEL: *dada à Paris.* Paris, Flammarion, 1993.
- SCHROTT, RAOUL (Ed.): *DADA 15/25. Post Scriptum oder Die Himmlischen Abenteuer des Hr.n. Tristan Tzara.* Innsbruck, Haymon, 1992.
- TZARA, TRISTAN: *Sept Manifestes DADA. Lampisteries.* Paris, Pauvert, 1963.
- TZARA, TRISTAN: *Œuvres complètes. Vol. 1 (1912–1924).* Paris, Flammarion, 1975.
- TZARA, TRISTAN: *Seven dada Manifestoes and Lampisteries.* London–Paris–New York, Calder, 1992.

GÜNTER BERGHAUS

A dada keletkezése

*Futurista hatások Romániában, Németországban
és a Cabaret Voltaire-ben*

A FUTURIZMUS MÜNCHEN ÉS BERLIN EXPRESSZIONISTA KÖREIBEN

Az általános vélekedés szerint a dada akkor született meg, amikor 1916 elején a német költő, drámaíró és színész, Hugo Ball megalapította Zürichben a Cabaret Voltaire-et. Tanulmányomban azért fogom a dada néhány főszereplőjének még a Cabaret Voltaire *előtti* időszakát vizsgálni, hogy megmutathassam, miként alakították ki radikális álláspontjukat, illetve megvilágíthassam a futurizmus szerepét ebben a folyamatban. Ezek a megfigyelések talán arra is magyarázatul szolgálnak, hogy miért kerekedtek felül ezek a művészek dadaista pályafutásuk későbbi szakaszában kezdeti rajongásukon Marinetti avantgárd programja iránt, és szabaddá váltak meg a futurizmustól mint időszerűtlenné vált esztétikától és ideológiától.

Hugo Ball, mielőtt dadaistává vált volna, expresszionista körökben tevékenkedő fiatal művészek csoportjával vette körül magát. Az 1913–1915-ös évek folyamán egyre radikálisabb és ikonoklasztikusabb programot dolgoztak ki. Ezt részben Hugo Ball drezdai útja ösztönözte, aki meglátogatta a futurista kiállítást is, amely 1912-ben kezdte meg európai körútját Párizsban. Ball lelkes bírálókat írt a festmények felidéző erejéről a *Revolution* című újságnak, amelynek társszerkesztője volt. Úgy látszik, a futurizmus fontos témája volt a szerkesztőbiztosság diskuszióinak, amely tagjai között tudta a fiatal költőt, Johannes R. Becher is, aki, ahogy néhányan mások is Németországban, magába szívta már a futurista evangéliumot. Marinettihez hasonlóan ő is le akarta rombolni a II. Vilmos Németországában uralkodó akadémiai kultúrát:

Le a művészetekkel! A könyvek és festmények csak megmérgezik a vilá-
gunkat! Hogy mennyire megvetem ezt a haszontalan szemetet! Csak várjatok
egy kicsit, és láttok majd, ahogy lángba borítom a galériákat és múzeumokat.
A fáklya már lobog! Le az akadémiákkal!¹

Becher lázadása mitikus tisztogatáshoz hasonlított, amely Marinetti *guerra, sola igiene del mondo*jával volt rokon. És ahogy Marinetti, Becher is a politika és a kulturális aktivizmus összekapcsolására törekedett: „Egy csapat elsőrangú emberrel

¹ Keltezetlen vers az *Um Gott* gyűjteményben nyomtatva, 263.

együttműködve írjuk a felhívásokat, kiáltványokat, programokat, poszttereket. [...] Kiáltsd ki hangosan! Törj előre! Dobolj! Futurista hévvel!”²

A *Revolution* folyóirat minden bizonnyal ezt tette, és ezért került szembe a csoport a törvénnyel. A lap első számát elkobozták, a három szerkesztőnek pedig bíróság elé kellett állnia. Az államügyész így jellemezte a vádlottakat összegzésében: „a vádlottak teljes mértékben egy új művészeti irányzat, az irodalmi 'futurizmus' szószólójaként viselkednek.”³

Hugo Ball barátnője, a kabaréénekes Emmy Hennings szoros kapcsolatokat ápolt a költő Ferdinand Hardekopffal, aki újságíróként dolgozott Franciaországban. Számos információval rendelkezett a futurista festmények és szobrok párizsi kiállításáról, illetve az Olaszországot megbotránkozató színházi estekről. 1912-ben mutatta be Henningset Herwath Waldennek, aki abban az időben futurista festményeket állított ki Berlinben, és *Der Sturm* című folyóiratában különböző futurista kiáltványokat, verseket és illusztrációkat jelentetett meg. Henningset és Hardekopft teljesen magával ragadták az új iskola eszméi, és terjeszteni akarták őket Németországban. A berlini nyomda egyik hirdetése arról tanúskodik, hogy 1912 májusában, mialatt a *Sturm* Galériában a futurizmus kiállítás zajlott, Hennings „dán futuristaként” jelent meg az egyik kabarében. Mint azt barátja, Erich Mühsam feljegyezte naplójában, pár héttel később egy másik előadásban is szerepelt, ezúttal Münchenben, Hardekopffal együtt, aki néhány, a *Der Sturm*ban frissen megjelent futurista kiáltványt szavalt el.⁴

Egy másik alakja ennek a futurista körnek Richard Huelsenbeck, aki 1914-ben Ballal együtt Berlinbe költözött, ahol egy olyan kiáltványt adtak ki, amely a Marinetti írásaiban is megtalálható valamennyi bujtogató jellemzőt és retorikai eszközt tartalmazta. Ball és Huelsenbeck a következőképpen foglalták össze pontjaikat: „expresszionizmus, tarkaság, vakmerőség, futurizmus, akció, ostobaság”.⁵ Az önmagáért való művészet helyett az akcionizmus programját hirdették, amely lényegileg egybevágott azzal, amit Marinetti úgy nevezett: „művészetakcióban”.⁶ Valójában nagyon sok népszerű futurista szólamot tartalmazott ez a kiáltvány, ezért bátran feltételezhetjük, hogy az *Alapító okirat és futurista kiáltvány*, illetve a *Második futurista nyilatkozat*: „Öljük meg a holdfényt” (mindkettőt a *Der Sturm*ban fordították 1912-ben) szolgáltak mintaként. Ball és Huelsenbeck Marinetti felhívásával egyetemben képrombolónak („Bilderstrürmer”) nyilvánította magát: „Le kívánunk rombolni mindenféle múzeumot, könyvtárat, akadémiát.”⁷ Ugyanak-

² Levél Bachmairnak 1915. június 23-án és 24-én. = *Briefwechsel*. 90–91.

³ A bírósági aktákat lásd itt: FAUL: *Aber Betrieb muß sein*: Der expressionistische Schriftsteller Hans Leybold (1892–1914).

⁴ MÜHSAM: *Tagebücher* (1910 – 1924), 77–78. (az 1912. május 13–14-i bejegyzés).

⁵ A kiáltvány első publikációja: SCHAUB: *“Dada avant la lettre: Ein unbekanntes ‘literarisches Manifest’ von Hugo Ball und Richard Huelsenbeck*”, 86. Faksimiljét lásd itt: BERGIUS: *Das Lachen Dadas*, 57.

⁶ MARINETTI: *Critical Writings*, 152.

⁷ MARINETTI: *Critical Writings*, 14.

kor politikailag is támogatták Marinetti anarchizmusra bujtogató gesztusait,⁸ mivel Huelsenbeck és Ball egyaránt Kropotkin és Bakunyin nagy csodálói voltak.⁹

Hogy bemutassák, mit is értenek képrombolás alatt, szerveztek egy politikai, és két, az anarchizmusra és orosz forradalomra összpontosító irodalmi estet. Ezek közül a másodikon, a berlini Harmoniumssaalban, 1915. május 15-én Huelsenbeck kijelentette, hogy „esélyt akar adni a futurizmusnak”,¹⁰ majd néger verseket idézett, többek között a *Mafarkát* is, amelyet minden bizonnyal Marinetti azonos című „afrikai” regénye ihletett. Az est csillaga Resi Langer kabarészínésznő volt, aki egy korábbi alkalommal – 1913. február 16-án, a Choralion-Saalban, Berlinben – Marinettivel együtt futurista költeményeket szavalt.¹¹ A Ballal, Becherrel és Huelsenbeckkel megtartott esten is hasonló irányultságú volt az előadása. Az egész eseményt Marinetti iránti hódolatként képzelték el, vagy, ahogy a *Vossische Zeitung* kritikusa írta: „tiltakozás Németország ellen, Marinetti mellett”.¹² Ez egészen pontosan a konvenciók megtámadását, a szent hagyományok kigúnyolását és a közönség megtámadását jelentette, a hallgatóság nagy része pedig válaszul el is viharzott a csarnokból. Voltak pillanatok, amikor a legjelentősebb akciók a színpadról áthelyeződtek a közönség soraiba: „Az emberek nevettek, majd nyugalomra intették egymást. A színpadhoz futottak, aztán vissza székeikhez [...] Minden szavalatot morajló nevetés és támadó jellegű felkiáltások szakították meg.”¹³ Röviden: az est a futurista *seratá*knál megtalálható minden provokatív és aktiváló tényezőt felvonultatott.

Pár nappal később Ball és Hennings Svájcba költözött, ahol eleinte különböző kabarék vándorszínészeiként éltek. Ball több folyóirattal is együttműködött, és megpróbált befejezni néhány irodalmi művet. Mondani sem kell, a Maxim-Ensemble-lal való körutazás sem művészileg nem bizonyult kielégítőnek, sem pénzügyileg nem volt kifizetődő. Fizikailag is elgyötörte őket. A pár ezért annak a lehetőségét kereste, hogy „saját színtársulatunk legyen, mi írjuk a saját anyagainkat, azért dolgozzunk, hogy igazi színházunk lehessen.”¹⁴ Az alkalom 1915 decemberében jött el, amikor találkoztak Jean Zechiel Ephraimmal, a Meierei tulajdonosával, amely a zürichi, rossz hírű Niederdorfviertel csőd szélén álló bárja volt. A bártulajdonos abban reménykedett, hogy egy kis kabarés szórakoztatással

⁸ Lásd az *Alapító okiratot és futurista kiáltványt*, ahol a „libertáriánus destruktív cselekedetét” di-cséri. MARINETTI: *Critical Writings*, 14.

⁹ Lásd: VAN DEN BERG: *Avantgarde und Anarchismus: Dada in Zürich und Berlin*.

¹⁰ „Dem Futurismus eine Chance geben” voltak a szavai egy Norber Falkhoz írott levélben. Lásd: EDSCHMID: *Briefe der Expressionisten*, 70.

¹¹ Lásd Rudolf Leonhard hosszú kritikáját Marinetti estjéről itt: *Der Mistral: Eine lyrische Anthologie. Die Bücherei Maiandros*, 4–5 (1913. május), 6–7.

¹² *Vossische Zeitung*, május 14. 1915.

¹³ F[RITZ] S[RI]HL: „Expressionisten-Abend.” *Vossische Zeitung* [Abendausgabe], 1915. május 14. A kritika, az eseményről szóló egyéb írásokkal együtt itt lett újranyomva: FÜLLNER: *Dada Berlin in Zeitungen*, 58–59.

¹⁴ Levél Maria Hildebrand-Ballnak 1915. november 12-én. = BALL: *Briefe 1904–1927*. Vol. 1, 89.

megemelhethi a bevételt, Ball és Hennings pedig éppen megfelelő ajánlólevelekkel rendelkeztek ennek a biztosításához. 1916 januárjában Ball kibérelte a nyolcvan férőhelyes, tizenöt-húsz asztalnyi kapacitású, földszinti termet, és nekilátott vállalkozása hirdetésének.

Mielőtt a Cabaret Voltaire-t és annak programját elemzem, hadd mutassak be még egy főszereplőt, Tristan Tzarát, és az ő romániai dadaista pályafutását.

FUTURIZMUS ROMÁNIÁBAN ÉS TRISTAN TZARA PREDADAISTA PÁLYAFUTÁSA

A dada csoport második zürichi vezetője, Tristan Tzara, Bukaresten került kapcsolatba a futurizmussal. F. T. Marinettit jól ismerték Romániában, és 1980-ban a „legtalálékonyabb fiatal olaszországi költőként” dicsérték.¹⁵ Sok román író munkáját jelentette meg folyóiratában, a *Poesiában*, és az általa írt *Alapító okirat és futurista kiáltvány* ugyanazon a napon jelent meg a *Democrațiában*, mint a *Le Futurisme* a párizsi *Le Figaróban*. Három másik romániai folyóirat is megjelentette az *Alapító Kiáltványt*, illetve tájékoztatták olvasóikat a mozgalom újabb fejleményeiről. A következő hónapokban Marinetti legújabb publikációival és kiáltványával együtt Bukarestbe küldte elérhetőségeit.¹⁶ A futurizmus a kávéházak és irodalmi körök vitáinak népszerű témájává vált, és mivel az 1910-es évek elején intenzívebbé vált Marinetti levélváltása a romániai írókkal és kiadókkal, jó okunk van azt hinni, hogy Tzara pályafutása elején ismerkedett meg a futurizmussal.

Ugyanakkor azt sem szabad elfelejteni, hogy azon a napon, amikor Craiovában a *Democrația*, Párizsban pedig a *Le Figaro* megjelentette az *Alapító okiratot és a futurista kiáltványt*, Samuel Rosenstock – ahogy akkoriban Tzarát hívták – még csak tizenkét éves volt. Irodalmi tevékenysége 1912 októberében kezdődött, amikor két, művészi szempontból szintén ambiciózus barátjával, Ion Vineával és Marcel Jancóval megalapította a *Simbolul* irodalmi folyóiratot. A szerkesztőknek fiatal koruk ellenére sikerült több jól ismert szimbolista költő együttműködését is megnyerniük. Bár a folyóirat csak 1912 októberétől decemberéig működött, ez tette lehetővé Samy Rosenstock számára néhány korai munkájának S. Samyro álnevével való megjelentetését.

1914-ben leérettségizett, majd a Bukaresti Egyetemre iratkozott be filozófia szakra. Közben kitört az első világháború, és ettől az időszaktól kezdve Rosenstock versei arról tanúskodnak, hogy az ellenségeskedések radikális antinacionalista és burzsoáziaellenes álláspont kidolgozására készítették. Mivel barátja és munkatársa, Adrian Maniu az ő „1914-es futurista tavaszuként”¹⁷ jellemezte ezt az időszakot, biztosra vehetjük, hogy legkésőbb 1914-ben Tzara már rendelkezett

¹⁵ *Universul literar* 24:39 (1908. szeptember 25.), 3, idézve itt: DAVID: *Futurismo, dadaismo e avanguardia romena*, 71.

¹⁶ Lásd DAVID DROGOREANU: *Aesthetic Affinities and Political Divergences Between Italian and Romanian Futurism*.

¹⁷ Idézte innen: SANDQVIST: *Dada East*, 244.

bizonyos szintű jártassággal a futurista művészetben és irodalomban. Ebben az átmeneti időszakban döntötte el Samy Rosenstock és Ion Vinea, hogy új ideológiai és esztétikai álláspontjukhoz új kifejezőeszköz szükségeltetik. Néhány Marinettivel levelezést folytató irodalmár valószínűleg megadta nekik az olasz vezető postacímét. Rosenstock írt Marinettinek, és anyagokat kért új publikációjához. A következő választ kapta, 1915. július 15-i keltezéssel:

Kedves kolléga, ezúton küldöm egy roppant szélsőséges avantgárd természet néhány futurista versét. Nem tudunk semmi szabad versben írottat küldeni, mivel ennek a stílusnak nincsen többé célja számunkra. Helyette küldök néhány „szavak-szabadságban” – abszolút líraiság, kerüli a hagyományos prozódíát és mindenféle mondattant. Úgy vélem, az a legfontosabb, hogy a futurizmus képviselve lesz az ön érdekes, ténylegesen futurista munkákat tartalmazó költői antológiájában.¹⁸

Nem akarom elhallgatni a tényt, hogy elég sok problémát felvet ez a levél. Giovanni Lista ezt egy borítékon fedezte fel, amelynek ez volt a címezése: „Sig. Tristan Tzara, Fraumsterstrasse 21 - Zürichi (Suisse).” A cím természetesen Fraumünsterstrasse, de mivel nem láttam az eredetit, nem tudom, hogy az elvétel vajon Listáé vagy Morinettié. Ha Lista jól olvasta a dátumot, akkor ez a levél nem kapcsolódik a borítékhoz, mivel Tzara 1915 júliusában még Romániában volt. Hugo Ball levelezésének szerkesztői úgy vélik, a „cher confrère”, akinek a levelet címezték, valójában Hugo Ball.¹⁹ Régen én is hasonló vélekedésnek adtam hangot, főleg, mivel abban az időben Ball a Kurt Wolff Verlagnak szerkesztett költői antológiát.²⁰ Habár, mivel Ball már 1915. június 11-én megírta a Wolffnak, hogy megkapta Marinetti hozzájárulását publikációjához, az 1915. július 15-i levélnek (ha a dátum helyes) semmi értelme, hacsak nem valóban Tzarának küldték, és az antológia az új folyóirat, a *Chemerea*, amely 1915. október 4-én látott napvilágot. Ez bizonyára egybevágna Huelsenbecknek az *En avant Dadá*-ban tett állításával: „Tzara közvetítésével kapcsolatban álltunk a futurista mozgalommal, és leveleztünk Marinettivel.”²¹

1915 nyarán Samy Rosenstock Vineával Gârcenibe ment vakációzni családjá vidéki birtokára, közel szülővárosához, Moineștihez. Itt új folyóiratukon, a *Chemerea*-n dolgoztak, és meglehetősen kísérleti jellegű, háborúellenes verseket írtak. Ennek az átalakulásnak köszönhető, hogy Rosenstock művészi kezdeteitől fokozatosan távolodó attitűdöt és új nevet vett fel: Tristan Tzara, amely annyit tesz, „szomorúnak lenni a szülőföldön”.

¹⁸ LISTA: *Marinetti et Tzara*. Itt: 85.

¹⁹ Lásd BALL: *Briefe 1904–1927*. Vol. 3, 75.

²⁰ Lásd BERGHAUS: *Futurism, Dada, and Surrealism: Some Cross-Fertilisations among the Historical Avant-gardes*. 285.

²¹ HUELSENBECK: *En avant Dada*, 5.

Hogy pontosan mi történt a következő hónapokban, az ugyancsak rejtélyes kisé. 1915 őszén Tzara szerelmi viszonyt folytatott unokatestvérével Gârceniben. Amikor rajtakapták őket az ágyban, nagy családi botrány tört ki. Hogy elkerülje apja haragját, Samy elhagyta Romániát, és barátjához, Marcel Jancóhoz menekült, aki akkor Zürichben, az Eidgenössische Technische Hochschuleban tanult építészetet.²² Tzara valószínűleg azzal a szándékkal érkezett Svájcba 1916 januárjában, hogy hamarosan továbbmegy Párizsba vagy Rómába. A dolgok azonban másként alakultak. Új otthonra talált egy román kolónián (itt voltak a Janco testvérek: Marcel, George és Jules, illetve Arthur Segal); kapcsolatba került a Cabaret Voltaire-rel, és további változásokon ment keresztül. A bátortalan ifjú, aki apjával és szülőhazájával kényszerült szembeszállni, most készen állt elhagyni dolgozószobáját, és a világ színpadára lépni.

Marinetti költészetével való kapcsolata azt eredményezte, hogy 1915-ben Tzara felhagyott a későszimbolista esztétikával, és erősebben támaszkodott a költői hangok asszociatív, illetve nem referenciális jellegére. Igaz, ebből még semmi nem jelent meg, amikor először taposta a Cabaret Voltaire deszkáit. Ahogy a helyi újságok szemléi is elég világossá tették, a kabaré első előadása meglehetősen konvencionális volt. Ball naplójából ítélve Tzara teljesen beleillett ebbe az „elbűvölő” szórakoztató formába. „Tzara régimódi stílusú verseket olvasott fel”, írta Ball 1916. február 5-én; „Tzara Max Jacob *La Côte* -jét [...] finom, melankolikus hangnemben ismétli meg [...] mindenki beleszeret”, jegyezte meg Ball 1916. február 28-án.²³ Tzara akkor hagyta el ezt az igen ártalmatlan formát, amikor Huelsenbecktől hallotta elszavalni saját versét, a *Negergedicht*t.

Tzara ezt a vonulatot folytatta tovább, amikor kialakította saját *chant nègre*-jeit, amelyeket Marinetti *Edizioni futuriste di „Poesia”*-ja égisze alatt szándékozott publikálni. És amikor 1915-ben hallott Ball berlini parafuturista estjeiről, amelyek Marinetti seratáit és színházi szavalatait modellezték le, Tzara egyre agresszívbá fokozta előadásai hangnemt. 1916. március 29-én Jancóval és Huelsenbeckkel szimultán verset adott elő: *L'amiral cherche une maison à louer*. Így tehát Tzara megkapta tűzkeresztségét a Cabaret Voltaire-ben, és megszületett a dada.

Richard Huelsenbeck úgy vélte, abban az időben Marinetti volt Tzara példaképe: „Párizs és Róma művészi hőseit a legújabb stílus megtestesítőinek tekintette. Megpróbálta felülmúlni őket, hogy egy nap olyan híres lehessen, mint Apollinaire vagy Marinetti.”²⁴ Amikor 1916 második felében Tzara a zürichi dada vezetőjévé vált, úgy viselkedett, mint egyfajta – ahogy Raoul Hausmann nevezte – „szuper-futurista”, aki a még Marinettit is túlszárnyaló radikalizmusával akarta felülmúlni a futurizmust.²⁵

²² Janco 1914 júniusában, érettségije után utazott el Bukarestből, hogy a Zürichi Egyetemen tanuljon kémiát. 1915 októberében az ETH-ra váltott, hogy építészetet tanulhasson.

²³ Lásd Ball naplóját, *Flucht aus der Zeit*.

²⁴ HUELSENBECK: *Dada siegt*, 35.

²⁵ HAUSMANN: Johannes Baader: Dada ist zehn Jahre alt. Gépirat 1926 elejéről, nyomtatásban itt: ZÜRCHER: *Scharfrichter der bürgerlichen Seele: Raoul Hausmann in Berlin 1900–1933*, 234–241, itt: 234.

FUTURIZMUS A CABARET VOLTAIRE-BEN

1916 januárjában, amikor a zürichi rendőrség engedélyt adott a Meierei bárnak kabaré indítására, a tér új berendezését futurista műalkotásokkal oldották meg, és *parole in libertà* díszítette a falakat. A hely 1916. február 5-én nyitotta meg kapuit, és az elsőre inkább hagyományos műsort kínált. 1916. február 12-én viszont bejelentették, hogy Hugo Ball Marinetti, Buzzi és Palazzeschi verseit fogja szavalni.²⁶ Amikor 1916. március 23-án karneválestet szerveztek a Cabaret Voltaire-ben, két zürichi újságban is közzétették tervezett programjukat, a „futurista komédiát és néhány futurista programzenét”.²⁷ 1916 májusától júliusig kiemelkedő szerep jutott a futurizmusnak a kiállításokon és esteken, és a csoport első megjelent irodalmi antológiája is számos olasz szöveget tartalmazott. Ezért arra következtethetünk, hogy a futurizmus nagy jelentőséggel bírt a Cabaret Voltaire első időszakában.

Mivel a futurizmus széleskörű csodálatot tudhatott magának Zürichben, a dadaisták, nem meglepő módon, az olasz kollégáikkal való személyes kapcsolatok kiépítésére törekedtek. A két csoport között fontos közvetítő volt Alberto Spaini, az egyetlen olasz nemzetiségű, aki jelentős szerepet töltött be a Cabaret Voltaire-ben. Spaini a firenzei futuristák barátja volt, és számos olasz futurista *seratán* szerzett tapasztalatot. 1912-ben költözött Berlinbe, ott ismerkedett meg Ballal, Henningssel és Hans Richterrel. 1914-ben részt vett egy esten a Sturm Galériában, és Marinetti több versét is elszavalta. 1916-ban Zürichbe utazott, és tanácsaival segített a dadaistáknak avantgárd helyé alakítani a Cabaret-et, amely a hely későbbi hírnevét is adta. Spaini meglehetősen futurista stílusú szavalást mutatott be, amikor 1917 áprilisában elmondta Marinetti *Bombardamento di Adrianopoliját*, amelyet több alkalommal is hallhatott a futuristák vezetőjének előadásában.

Tzara Alberto Spaininek köszönhetően lépett kapcsolatba számos olasz művésszel, költővel és szerkesztővel, és szerzett tőlük dada estekhez, publikációkhoz és kiállításokhoz felhasználható anyagot. Huelsenbeck úgy emlékszik vissza a Zürichbe látogató futurista barátokra, mint akikkel megegyeztek fő filozófiai elveik („a legtöbb köztéri műemléket össze kellene törni egy kalapáccsal”), és mint akiknek a művészi teljesítményét nem lehetett figyelmen kívül hagyni („művészetünknek egyesítenie kellett a futurizmus és kubizmus összes experimentális hajlamát”).²⁸

1916 nyarán Tzara valószínűleg azért látogatott el Olaszországba, hogy létrehozza a dada olasz ágát. Minden bizonnyal találkozott Julius Evolával, aki a zürichi dadát „Futurisme allemandise”-nek tekintette.²⁹ Enrico Prampolini testvére, Vittorio Orazi visszaemlékezése szerint „Tristan Tzara és Enrico Prampolini 1916-

²⁶ *Volksrecht*, 1916. március 28.. Újranyomva itt: SHEPPARD: *Dada Zürich in Zeitungen*, 10.

²⁷ SHEPPARD: *Dada Zürich in Zeitungen*, 11.

²⁸ HUELSENBECK: *Dada Lives*, 279–280.

²⁹ Evola Margherita Sarfatti egyik esszéjét foglalta össze. Anélkül idézett, hogy megadta volna a hivatkozás pontos forrását. Itt: LISTA: *Tzara et le dadaïsme italien*, 178.

ban találkozott Rómában”.³⁰ Prampolini a két mozgalom közötti hasonlóságokat hangsúlyozta 1917. augusztus 4-én Tzarának írott levelében, így vélekedve: „Marinettivel és szegény, kedves barátommal, Boccionival, illetve másokkal ugyanazt mondtuk és tettük, amit most te mondasz és teszel.”³¹ Margherita Sarfatti beszámolója szerint a futuristák „az Alpokon túli barátaikkal egyesített frontot” hoztak létre, hogy így támogathassák egymást művészi küzdelmeikben.³² Prampolini egy olyan kiadványt javasolt Tzarának 1917. január 20-án kelt levelében, amely „a szövetségesek emlékkönyv-gyűjteményeként” funkcionálhatna.³³ És ahogy fentebb jeleztem, a *Dada: Recueil littéraire et artistique* 1919-es első kiadása valóban számos olasz cikket tartalmazott. Prampolini csereüzletet javasolt a futurista és dadaista folyóiratok között, amelynek értelmében egyrészt Rómában és Zürichben is kölcsönösen árusítanák egymás lapjait, másrészt gondoskodnának egymás hirdetéséről is a folyóiratok lapjain.

Habár, amikor 1918 júliusában Tzara megjelentette első *Dada kiáltványát*, már érezte, hogy a dada csoport elvitte a futurizmust a logikus befejezésig, és eljött az ideje az Olaszországhoz kötő köldökzsinór elvágásának. 1918 augusztusában felhagyott a Prampolinival való levelezéssel is. Amikor pedig az olaszok egy köteg verset küldtek a Dada következő számába, Tzara azt válaszolta nekik 1919. március 6-án, hogy „pátoszi és lírai regiszterük nem illik a Dada folyóiratba.” Hajthatatlannak mutatkozott azt illetően, hogy csak olyan szerzőktől jelentet meg művet, „akik teljes mértékben felülkerekedtek a futurizmus pusztán tudományos értékrendjén”.³⁴ Semmi nem jellemzi jobban Tzara eltávolodását a futurizmustól, mint egy levél 1919. március 19-éről, amelyben ezt állítja: „A futurizmus egy nagy ostobaság.”³⁵ És szeptember 21-én kijelentette, hogy neki és barátainak „abszolút semmi köze nincs a futurizmushoz.”³⁶

Nem meglepő módon innentől kezdve már a futuristák is egyre jobban eltávolodtak a dadától. Amikor Prampolini Tzara legújabb versgyűjteményéről írt bírálatot, azt „egy, a félreértett olasz futurizmus vonásaival vegyített, romantikus lecsapódásnak” ítélte.³⁷ Ennek ellenére 1918-ig szoros hasonlóságok mutatkoztak a két mozgalom szellemiségében és kifejezőmódjuk formavilágában. A Cabaret Voltaire-ban tartott estek „művészetakcióban” típusúak voltak, pont abban a formában, ahogy azt Marinetti a futurista seratókon megvalósította azt. Ellenkezés és lázadás ugyanazon attitűdjének konkrét kifejezői voltak. A dadaisták ezért kiutasították a művészetet az elefántcsonttoronyból, és a valós élet szerves részévé

³⁰ Lásd ORAZI: *Per una storia delle avanguardie del 900: Tzara a Prampolini*.

³¹ LISTA: *Prampolini, Tzara, Marinetti*, 131.

³² A tanulmány újrányomva itt: LISTA: *Prampolini, Tzara, Marinetti: Inédits sur le futurisme*, 115–117. Olasz idézetek itt: RICHARD SHEPPARD: *Dada und Futurismus*, 46.

³³ LISTA: *Prampolini, Tzara, Marinetti: Inédits sur le futurisme*, 128

³⁴ LISTA: *Encore sur Tzara et le futurisme*, 148.

³⁵ A levelet a Sanouillet mellékletében adták ki: *Dada à Paris*, 484–485.

³⁶ Idézet innen SHEPPARD: *Dada und Futurismus*, 47.; SANUIILLET: *Dada à Paris*, 449.

³⁷ LISTA: *Prampolini, Tzara, Marinetti*, 27.

tették. Marinetti azon törekvése, hogy „behozzák az öklöt a művészet küzdelmébe” és lehetővé tegyék „az élet erőszakos betörését a művészetbe”,³⁸ visszhangra talált Tzara mondásában: „A dada bevezeti a művészetet a mindennapi életbe. És vice versa.”³⁹

A zürichi művészek sok premisszát átvettek az olasz futurizmusból, ám lépésről lépésre kiüresítették régi jelentéseiket, és a futurista művészetet meghatározó paramétereken túllépve új célokkal töltötték meg azokat. Bár több szempontból is hálával tartoztak a futurizmusnak, a dadaisták mégsem fogadták el passzívan az olasz művészek által alkalmazott eszméket és formákat. 1921. január 12-én Marinetti előadást tartott a Théâtre de l'Œuvre-ben legújabb, taktilizmushoz fűződő tapasztalatairól. A dadaisták ezt ürügyül használták hangos, antifuturista tiltakozásukhoz.⁴⁰ Az előadáson kiosztott nyomtatványaikon ezt hirdették: „A futurizmus meghalt. Mi okozta a halálát? A dada.”

Immár szabadabbá vált az út a dada számára, hogy megkezdje programját, amelyet nem terheltek meg többé a művészi múlt nyomai, és legfőképpen, amely győzedelmeskedett az akkorra már eléggé elavulttá váló futurista mozgalom felett.

DADA KÖLTÉSZET A PERFORMANSZBAN

A tanulmány utolsó szakaszában a dada és a futurizmus közti néhány összekötő kapocsra, illetve költészetük és performanszaik közös elemeire szeretnék reflektálni.

A költészet performansa (mert itt többé már nem lehet „felolvasásokról” beszélni) a dada egyik védjegyévé vált, és különböző változatokban és formákban majdnem minden esten elismételték Zürichben, Berlinben és Párizsban. A dada költeményeket ugyanis nem privát olvasásra szánták. Csak a performansz során lehetett őket életre hívni, funkciójuk betöltése pedig a színész feladata volt. A (hang vagy hangszerek által keltett) akusztikus hatásokat vizuális ábrázolásokkal (gesztusokkal, utánzással és mozgások révén) fokozták, így a közönség ténylegesen hallhatta és láthatta a verset.

Ezt nagy részben a futurizmusban is megtalálhatjuk. Marinetti jól ismert, és úgy tartják, rendkívül hatásos szavaló volt, aki 1905-től 1915-ig a szavalás művészetének megújítására törekedett.⁴¹ Nemcsak a kimondottan színpadi előadásra válogatott versek programjával járta be Franciaországot és Olaszországot, de olyan költeményeket is belevett programjába, amelyeket minden futurista serátán

³⁸ MARINETTI: *Critical Writings*, 143 és 151.

³⁹ Lecture on DADA. = Motherwell: *Dada Painters and Poets*. 248.; TZARA: *Œuvres complètes* vol. 1., 421–422.

⁴⁰ Lásd SANOUILLET: *Dada à Paris*, 236–238.

⁴¹ Lásd BERGHAUS: *The Genesis of Futurism*, 36–38.

A közönség gúnyosan mosolygott, füttyült és gúnyolódott a dadaistákon, akik vigyorgó arccal fogadták az inzultust. Olyan volt, mint az örültek háza, az örület szelleme pedig átjárta a színpadot és a nézőteret is. A dadaisták felbószították nézőiket, és úgy gondolom, pont ez is volt a szándékuk.⁴⁷

Ehhez hasonló leírások találhatók a futurista seratókról szóló szemlékben is. Hadd idézzek egy példát a firenzei Teatro Verdiben tartott egyik eseményről:

Amint a függöny felgördült, ordító kannibáltörzs emelte fel ezer karját, és jelenlétünket az állat-, növény- és ásványvilágból származó tárgyak zuhatagával fogadta. Nemcsak a karzaton ülő munkásosztálybeli közönség dobált krumplikat. Nem, a felsőbb osztályok és a csekély létszámú polgárság is bemutatta azt a polgári oktatást, amelyet főiskolájukban és gimnáziumukban kaptak. A színpadról figyelhettük, hogyan válik itt, és ott, a nézőtéren a szavak csatája az öklök csatájává. A felbószított emberek kihajoltak az első emeleti erkélyről, és azokkal vitatkoztak, akik felülről kiabáltak le hozzájuk. Cangiullo és Papini csak nézték a közönséget, és szívták cigarettájukat. Marinetti látcsővel figyelte az erkélyen zajló jeleneteket. A zöltségek zuhataga trágyadombbá változtatta a színpadot. 'Egy ötletet dobj, ne krumplit, te idióta!' – sziszegte Carrà egy nézőnek, akinek a szomszédja egy gyerektrombita megfújásával válaszolt.⁴⁸

Huelsenbeck így jellemezte a dadaisták közönséget támadó akcióját: „[...] oktatási intézkedés [...] Egy új, primitív világ felé akartuk vezetni őket, ahol az intellektuális erőfeszítéseket az egyszerű, ösztönös cselekedetek váltják fel.”⁴⁹ Ebben a megvilágításban a dadaisták provokatív törekvéseinek célja pozitív volt: megszabadítani a nézőket a szokás hatalmától, felrázni őket passzivitásukból és megtapasztaltatni velük a tudatalattiból feltörő pozitív energiát.

Ezen oknál fogva tehát a dada művészet nem tiszta antiművészet volt, mint azt gyakran állítják. Természetesen nagyon destruktív, anarchikus, sőt nihilista vonás is található a dadában, de ahogy Hans Richter jogosan hangsúlyozza: „minden művészetellenes vitánk ellenére műalkotásokat hoztunk létre.”⁵⁰ Ahogy Tristan Tzara is kifejtette, a dada elsődleges célja az volt, hogy „tisztán elszakadjunk minden előttünk lévőtől, így új szemmel, új és friss érzetekkel lássuk az életet és minden mást.”⁵¹ A futurizmus összhangban lehetett volna ezzel, hiszen az ő művészetük is mindig vegyítette a *pars detsruens*-et a *pars construens*-szel. Azért

⁴⁷ G. C.: *A la Maison de L'Œuvre: Manifestation Dada*. 2. Meg kell jegyezni, hogy az újság kritikái összességében véve megbízhatóbb források a dada estékhez, mint főszereplőinek memoárjai. Különösen Huelsenbeck és Hausmann bocsátkoznak rejtélyekbe, félígazságokba, és néhány esetben összekeverik a szándékot a megvalósítással.

⁴⁸ Lásd BERGHAUS: *Italian Futurist Theatre, 1909–1944*, 122–128

⁴⁹ HUELSENBECK: *Die dadaistische Bewegung*, 979.

⁵⁰ RICHTER: *Dada: Art and Anti-Art*, 59.

⁵¹ Art – Anti-Art: Interview par Olivier Todd. = TZARA: *Œuvres complètes*, vol. 5., 431–440, itt: 431–432.

harcoltak az akadémia, a múzeumok és az esztétika ellen, hogy küzdelmeik eredményeül tabula rasát hozhassanak létre, amelyből a jövő új művészete emelkedhet ki. És pontosan ebben lelhető fel a futurizmus és a dada közötti különbség.

Az *Antipirin úr kiáltványában* Tzara így nyilatkozott: „A dada [...] határozottan a jövő ellen van”.⁵² Tzara számára a futurizmus még mindig – a múlt művészetével szembehelyezkedő, negatív álláspontja ellenére is – a pozitivista kor filozófiai hagyományába mélyen beágyazódott gondolati rendszer volt. A futuristák soha nem kérdeztek rá a valósággal és az anyaggal kapcsolatos ontológiai feltevéseikre. Végtelen változatosságú, dinamikus forgatagnak látták a világot, ahol káosz és harsogó ritmus váltakoznak; mégis kísérletet tettek ezeknek az ellentétes elemeknek az összeillesztésére az „új harmóniával” teli „újraformált univerzumban”.

Tzara és dadaista társai ezzel szemben visszautasították azt az elképzelést, hogy az őket körülvevő univerzumnak jelentése és terve van. Az ő nézeteik szerint a Természet a káosszal egyenlő; a világ folyamatos áramlásban van; a Természetben létező dinamikus jelenségek és események láncolatai nem illeszthetők bele semmilyen mintába; a folyamatok logikusságának és rendezettségének képzeze pedig pusztá észlelési hiba. Ebből az okból kifolyólag a futuristáktól átvett művészi kifejezésmódok, a szimultanizmus vagy a bruitizmus a dadában alapvetően új funkciót kaptak. Ők nem a valóság elemei közti kapcsolatot, nem is az egymáshoz valamilyen kozmikus terv alapján kapcsolódó részek szintézisét fejezték ki vele, sokkal inkább a világ harsogó, disszonáns összetételét mutatták be.

Tzara ezt írta egyszer: „A dada legközvetlenebb, legbizonytalanabb és improvizatív valóságban való jelenléte lázadás volt az örök szépség eléréseért és a tökéletesség kereséseért.”⁵³ Tehát ha – a futuristákhoz hasonlóan – visszautasították a múlt esztétikai rendszerét, akkor – a futuristáktól eltérően – mit is hoztak létre valójában? Úgy gondolom, hogy a performansz kedvenc kifejezési formának választása biztosította a műalkotás létrehozása közbeni maximális szabadságot. Egy performanszot ugyanis nem lehet gyűjteni, és tárgyként vagy fétisként árulni a kapitalista piacon. A dada művészet nem konkrét üzenetet hordozott, hanem hozzáállást fejezett ki. Ahogy Hans Arp mondta: „Elemi művészetet kerestünk, hogy kigyógyítsuk az emberiséget korunk örületéből, és hogy megalapozzunk egy új rendet, a menny és pokol közötti egyensúlyt.”⁵⁴ Mindenekelőtt azonban a dada az utána jövő művészeti fejlődésben hagyott maradandó nyomot, annak köszönhetően, hogy radikálisan újradefiniálta a művész és a művészet mibenlétét.

Fordította: Főfai Rita

⁵² TZARA: *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*, 1.

⁵³ TZARA: Dada 1957. = SCHIFFERLI: *Als Dada begann*, 76–84, itt: 76.

⁵⁴ ARP: *Unsern täglichen Traum*, 51.

IRODALOM

- ARP, HANS: *Unsern täglichen Traum...: Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954*. Zürich, Arche, 1955; 2nd edn, 1995.
- BALL, HUGO: *Briefe 1904–1927*. Vol. 1–3. Göttingen, Wallstein, 2003.
- BALL, HUGO: *Flucht aus der Zeit*. München & Leipzig, Duncker & Humblot, 1927.
- BECHER, JOHANNES R.: *Um Gott*. Leipzig, Insel-Verlag, 1921.
- BECHER, JOHANNES R., HEINRICH F. S. BACHMAIR: *Briefwechsel 1914–1920: Briefe und Dokumente zur Verlagsgeschichte des Expressionismus*. Hrsg. von MARIA KÜHN-LUDEWIG. Frankfurt a.M., Lang, 1987.
- BERGHAUS, GÜNTER: Futurism, Dada, and Surrealism: Some Cross-Fertilisations among the Historical Avant-gardes. = GÜNTER BERGHAUS (Ed.): *International Futurism in Arts and Literature*. Berlin, De Gruyter, 2000, 271–304.
- BERGHAUS, GÜNTER: *The Genesis of Futurism: Marinetti's Early Career and Writings, 1899–1909*. Leeds, Society for Italian Studies, 1995.
- BERGHAUS, GÜNTER: *Italian Futurist Theatre, 1909–1944*. Oxford, Clarendon Press, 1998.
- BERGIUS, HANNE: *Das Lachen Dadas: Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*. Gießen, Anabas, 1989.
- DAVID DROGOREANU, EMILIA: Aesthetic Affinities and Political Divergences Between Italian and Romanian Futurism. = GÜNTER BERGHAUS (Ed.): *Futurism in Eastern and Central Europe*. Berlin – New York, De Gruyter, 2011 (International Yearbook of Futurism Studies. Vol. 1.), 175–200.
- DAVID, EMILIA: *Futurismo, dadaismo e avanguardia romana: Contaminazioni fra culture europee (1909–1930)*. Torino, L'Harmattan Italia, 2006.
- EDSCHMID, KASIMIR (Ed.): *Briefe der Expressionisten*. Frankfurt/M., Ullstein, 1964.
- FAUL, ECKHARD: *Aber Betrieb muß sein": Der expressionistische Schriftsteller Hans Leybold (1892–1914)*. Bonn, Nenzel, 2003.
- F.S. [FRITZ STAHL]: Expressionisten-Abend. = *Vossische Zeitung* [Abendausgabe], 1915. május 14.
- FÜLLNER, KARIN: *Dada Berlin in Zeitungen: Gedächtnisfeiern und Skandale*. Gießen, Universität-Gesamthochschule, 1986.
- G. C. [GEORGES CHARENSOL]: A la Maison de L'Œuvre: Manifestation Dada. = *Comœdia* 14:2660 (1920. március 29.), 2.
- HUELSENBECK, RICHARD: Die dadaistische Bewegung. = *Neue deutsche Rundschau* 31:8 (1920. augusztus), 979.
- HUELSENBECK, RICHARD: Dada Lives. = RICHARD MOTHERWELL: *The Dada Painters and Poets*. 3rd edn Cambridge/MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1989, 279–280.
- HUELSENBECK, RICHARD: *Dada siegt: Eine Bilanz und Geschichte des Dadaismus*. Berlin, Malik, 1920.
- HUELSENBECK, RICHARD: *En avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus*. Hannover, Steegmann, 1920.

- LEONHARD, RUDOLF: „Vorträge.“ *Der Mistral: Eine lyrische Anthologie. Die Bücherei Maiandros* 4–5 (1913. május), 6–7.
- LISTA, GIOVANNI: Encore sur Tzara et le futurisme. = *Les Lettres nouvelles 4th series*, 74:5 (1974. december – 1975. január), 114–149.
- LISTA, GIOVANNI: Marinetti et Tzara.= *Les Lettres nouvelles 4th series*, 72:3 (1972. május–június), 82–97.
- LISTA, GIOVANNI: Prampolini et Tzara: Inédits. = *Les Lettres Nouvelles 4th series*, 73:3 (1973. szeptember–október), 17–25.
- LISTA, GIOVANNI: Prampolini, Tzara, Marinetti: Inédits sur le futurisme. = *Les Lettres nouvelles 4th series*, 73:3 (1973. szeptember–október), 111–141.
- LISTA, GIOVANNI: Tristan Tzara et le dadaïsme italien. = *Europe* 53:555–556 (1975. július–augusztus), 173–192.
- MARINETTI, F.T.: *Critical Writings*. = GÜNTER BERGHAUS (Ed.). New York, Farrar, Straus and Giroux, 2006.
- MOTHERWELL, ROBERT: *The Dada Painters and Poets*. New York, Wittenborn, Schultz, 1951; 2nd edn Boston, MA: Hall, 1981; 3rd edn Cambridge/MA, Belknap Press of Harvard University Press, 1989.
- MÜHSAM, ERICH: *Tagebücher (1910 – 1924)*. Ed. CHRIS HIRTE. München, Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1994.
- NENZEL, REINHARD: Hugo Ball und Richard Huelsenbeck: DADA-Kunst gegen Kunst. Aspekte ihrer Beziehung. = *Hugo Ball Almanach* 14 (1990), 115–226.
- ORAZI, VITTORIO: Per una storia delle avanguardie del 900: Tzara a Prampolini. = *La fiera letteraria* 15 (1961. április 9.), 3.
- RICHTER, HANS: *Dada: Art and Anti-Art*. London, Thames and Hudson, 1965.
- SANDQVIST, TOM: *Dada East: The Romanians of Cabaret Voltaire*. Cambridge/MA, MIT Press, 2006.
- SANOUILLET, MICHEL: *Dada à Paris*. Paris, Pauvert, 1965.
- SCHAUB, GERHARD: *Dada avant la lettre: Ein unbekanntes ‘literarisches Manifest’ von Hugo Ball und Richard Huelsenbeck*. = *Hugo Ball Almanach* 9–10 (1985/86): 63–180.
- SCHIFFERLI, PETER (Eds.): *Als Dada begann: Bildchronik und Erinnerungen der Gründer*. Zurich, Sanssouci, 1957.
- SHEPPARD, RICHARD (Ed.): *Dada Zürich in Zeitungen: Cabarets, Ausstellungen, Berichte und Bluffs*. Siegen, Universität-Gesamthochschule, 1992.
- SHEPPARD, RICHARD: Dada und Futurismus.“ = WOLFGANG PAULSEN, HELMUT G. HERMANN (Eds.): *Sinn aus Unsinn: Dada International*. Bern, Francke, 1982, 29–70.
- TZARA, TRISTAN: *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*. London, Calder; New York, Riverrun Press, 1992.
- TZARA, TRISTAN: *Œuvres complètes*. Ed. HENRI BÉHAR. 6 vols Paris, Flammarion, 1975–1991.

VAN DEN BERG, HUBERT: *Avantgarde und Anarchismus: Dada in Zürich und Berlin*
Heidelberg, Winter, 1999.

ZÜRCHER, EVA (Ed.): *Scharfrichter der bürgerlichen Seele: Raoul Hausmann in Berlin*
1900–1933. Ostfildern, Hatje, 1998.

*Az android, a kiborg, a dandy, meg a nő – sajátos
testreprezentációk a dekadens és a dada fantáziákban**

A dekadens művészeti fantáziákban, amelyek számára Baudelaire lírája állandó hivatkozási alap, a nő gyakran mint a sátáni, organikus, bűnös, orgiasztikus – s a lényegileg pusztulásra ítélt – természet reprezentációja tűnik fel. A legismertebb példája ennek Baudelaire *Egy dög* című szonettje, amelyben a döglött állat a szép, de ösztön vezérelte szerető romlottságának megfelelője lesz – még ha a költő a vers ellendarabjában, a *Szépségben* az ideált mint nem-természetes, szoborszerű, hideg és közömbös szépséget írja is le (szintén nőiként, de élettelenként, nem organikusként), s ez az ambiguitás, a szépség pokoli és égi oldala a tárgya a harmadik szonettnek, a *Himnusz a Szépséghez* címűnek.

Baudelaire vonzódik egyfelől a természetes érzékiségéhez is, de a női szépség előtt valójában csak abban az esetben adózik tisztelettel és hódolattal, ha az annak művi (elkendőzött, festett) és fensőbbrendű (természetfeletti) verziója: ezt a fajta nőt mutatja meg mint bálványt a *Le Peintre de la vie moderne* (*A modern élet festője*) című tanulmányában is, nevezetesen a *La femme* (*A nő*) és a *Le maquillage* (*A smink*) című fejezetekben – s ennek a szépségeszménynek és a hozzá kötődő erényeknek felel meg a *dandy* természetellenes és közömbös szépsége is. Baudelaire (és ennek megfelelően az ő dandy-elképzelése) tehát nem egyértelműen vagy kizárólagosan mizogün, de az ő esztétikai elveit követő dekadensek a legtöbb esetben mégis azok. Huysmans kultikus könyvében, az *A rebours*-ban (*A különc*) a főszereplő, Des Esseintes, a dandizmus egyik modellje, aki elítéli a természetet monotóniája, banalitása miatt, és egy emberalkotta, artificiális és lényegileg esztétikai világban kísérel meg élni, amelyből a nők ki vannak zárva, kizárólag műalkotásokban/műalkotásként kapnak jogalapot a létezéshez. A dekadens irodalomban a nők többnyire a sátáni szférából származnak, mint például Villiers de l'Isle-Adam női szereplői vagy Barbey d'Aurevilly ördögi asszonyai (*Les Diaboliques*, 1854), kivéve az utóbbi kötetben Haute-Claire-t, a *Boldogság a bűnben* hősnőjét (róla a továbbiakban még szót ejtünk).¹

A dandy – a hideg szépségű, különlegesen és választékosan öltözött, arisztokratikus, távolságtartó, önmagára feltétlen közönyt kirovó férfi – egyébként Baudelaire-nél² is a teljes európai történelmen átívelő alak (egészen Caesartól kezdve, bár főként az átmeneti korokban tűnik fel, a hanyatló korszakok heroikus lovagja): vagyis nem csupán a romantika és a dekadencia korának jellemző figurája.

* A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének a munkatársa. – A szerk.

¹ BARBEY D'AUREVILLY: *Boldogság a bűnben*. = BARBEY D'AUREVILLY: *A karmazsin függöny*. Ford. Jékely Zoltán. Budapest, Szépirodalmi, 1971, 5–55.

² CHARLES BAUDELAIRE: *Le Peintre de la Vie Moderne*. IV. Le Dandy. (1863) = CHARLES BAUDELAIRE: *Œuvres complètes*. Réd. Y.-G. LE DANTEC, Paris, Gallimard, 1954, 908.

S azért lehet a dada egyik reprezentatív alakja is, mert a történeti értelemben vett dandy a dadaista egy „pendant”-ja, ők ketten számos hasonló jellemzővel és ambícióval bírnak. Egyrészt életfilozófiájuk a nihilizmuson alapul, a Semmit hirdetik: Lemaitre véleménye szerint a dandy filozófiai funkciója semmit nem létrehozni, mivel ambíciói fölösleges dolgokra irányulnak. Másodsorban a dandy és a dandizmus is transzgresszív, amennyiben társadalmi, morális és vallási határok áthágására is irányul, még ha a dandy ezt némileg korlátozottabb formában is teszi. Az udvariassági szabályok megszegése és tiszteletben tartása között egyensúlyoz: nem elégti ki, és sérti a személyiség megcsonkításával fenyegető monotónia, lázad a túl szűkös kódrendszer, a „comme il faut”-attitűd, az előre felállított hierarchiák ellen. Egy tökéletesen spontán, konvenciómentes és minden kezdeményezésre nyitott társadalom viszont ugyancsak a dandizmus feloldásával járna. A dandy csak meglepetést akar kelteni, nem feltétlenül mindent felforgató botrányt, nem teljesen kivonulni a társadalomból, csak szeparálni magát, izolálódni – úgy keresni az izolációt, hogy az azért egy általa dominált csoporton belül valósuljon meg.³ „Mindenekelőtt az eredetiség megteremtésének égető vágya az illendőség külső korlátai között. Saját maga kultusza, amely túlélésre úgy képes, hogy másban, például a nőben keresi a boldogságot; sőt, minden olyasmi-ben képes a túlélésre, amit illúzióknak nevezünk. A meglepetésokozás öröme, hiú elégedettség, hogy soha nem lehet számára meglepetést okozni.”⁴ Harmadrészt hasonlít egymásra a dandy és dadaista felvállalt szemtelensége is, bár az előbbi inkább a verbális provokációt részesíti előnyben, nem az akcióorientált, Breton-féle *acte gratuit*-t. Mindkettejük önkonstrukciójának fontos eleme továbbá, hogy egyik legnagyobb művüknek a saját magukból, saját életükből kreált műalkotást tekintik (szépség, fensőbbrendűség, különbözőség): Duchamp ezt például saját magatartásában közönyként, eleganciaként és kifürkészhetetlenségként valósítja meg, aknázza ki a maga számára. A dandyhez végül társíthatjuk az iróniának és a komolyságnak egyfajta sajátos együttesét is, mármint hogy személyiségét egyfajta komolysággal kell felépítenie, viszont nem szabad komolyan vennie – s ezt bizonyos értelemben ugyancsak a dadaistának megfelelő módon oldja meg.⁵

Ahogy a dekadenciát illetően láthattuk, a dandyzmus alapvetően maszkulin, látszólag hideg, steril, márványszerű oppozicionális párja az ösztönös, testileg bűnös nőnek. Amde nem minden esetben, e rigorózusnak tekinthető elválasztás transzgressziója történik meg például Barbey d’Aurevilly *Le Bonheur dans le crime* (*Boldogság a bűnben*) című novellájában, amelyben a főhősnő, Haute-Claire karakterébe azonos arányú rész jutott a sátáni-természetes-feminin és a dandy-természetellenes-maszkulin oldalból. Ebben a novellában a dandy és szeretője egyaránt gyönyörű, tökéletes és arisztokratikus egyedként jelenik meg, ugyanakkor

³ A dandyzmus általános jellemzőit illetően lásd: ÉMILIE CARASSUS: *Le mythe du dandy*. Paris, Armand Colin, 1971.

⁴ CHARLES BAUDELAIRE: *I. m.*, 907.

⁵ ÉMILIE CARASSUS: *I. m.*

egyszerre hideg, mégis szenvedélyes természetűek mindketten. Haute-Claire-ben van valami határozottan férfias vonás, fensőséges szépsége hasonlatos partneréhez, életének egy szakaszában vívótrénerként dolgozik, és férfiruhában jár.

A romantika és a dekadens irodalom dandyképét, vagyis ezt a természetellenes, artisztikus, az abjektált és természetes nőivel szembefordított személyt mint reprezentációt – amelyet tehát átvett a dada kultúra is, többek között Marcel Duchamp, René Crevel és természetesen Tzara, ez az „önmagától stílust kapott barbár” – szubvertálja például Hannah Höch is. *Da-Dandy* című kollázsán elegáns, művies nők jelennek meg ékszerekkel és erős sminkkel – némileg Baude-laire mintájára – dandyként (még ha más interpretációk szerint ezek a nők inkább csak elfoglalják a szintén dandynek tekinthető Raoul Hausmann fejét és agyát). Ezen a ponton egyébként érdemes az egyébként biszexuális Hannah Höch fiús („garçonne”) megjelenésére, frizurájára, öltözködésére is hivatkozni, amely szintén felülírja a nemek eredeti rigid dichotómiáját. Mindazonáltal a dadában nem csak a nők gondolják újra a dandy-hagyomány szexualitását, említést érdemes tennünk ugyanis két férfiművész, Duchamp és Man Ray kollektív művére, a dandyszerű és transzszexuális Rose Sélavyról készült fotósorozatra is.

Az android mint nőnemű robot az emberi kultúra egyik örök toposza, elég csak Ovidius *Pygmalion*-történetét felelevenítenünk, vagy Hoffmann romantikus meséjét, *A homokembert*, amelyben a fiatal diák szerelmes lesz Olympiába, a szomszédja lányaként bemutatott, fából készült automata babába (s mint az közismert, Freud ennek alapján alkotta meg a kísérteties, az *Unheimlich* fogalmát – igaz, alapvetően nem a nőire vonatkoztatva). Ez a „szép szobor”, ez a mechanikai és csendes (nyelvnélküli) nő, akit az emberek többnyire ostobának gondolnak, s akiből hiányzik a valódi élet és az élénkség, azért lehet vonzó a fiatalember számára, mert az saját magát vetíti bele a gép által biztosított „biankóba”. Nathanael hajlana rá, hogy a babát válassza éles elméjű menyasszonya, Clara helyett, aki autonómiával bír és végső soron kasztrációval fenyeget.⁶ Ez a tradíció folytatódik a dekadens irodalomban is Villiers de l’Isle-Adam regényében, a *L’Ève Future*-ben (*A jövő Évája*, 1886),⁷ amelyben az „android” („andréide”) szót először alkalmazták. A női automata, Hadaly – a híres tudós, Edison egy kísérletének tárgya, hogy versenyre keljen a természettel és az Istennel – azért lett megalkotva, hogy a helyébe lépjen Lord Ewald szeretőjének, egy kétségbeejtően szép, de kellemetlen, buta és anyagi fiatal lánynak, a tökéletlen és bűnös természet képviselőjének (bár a lord, aki egyébként maga is dandy, „erős és sötét kötelékekkel” kötődik a Szépség természetes és sátáni oldalához is). Edison megígéri, hogy megépíti a robotot, lord Ewald menyasszonyának mását, és az automata az Intelligencia megtestesülése lesz. Egy mesterséges – tökéletes, ideális, szellemi – Szépség, aki

⁶ Hasonló, bár nem teljesen azonos értelmezéssel találkozunk itt: MICHAEL HAUSKELLER: <http://hauskeller.blogspot.hu/2013/11/eta-hoffmanns-olimpi.html>

⁷ AUGUSTE VILLIERS DE L’ISLE-ADAM: *L’Ève future*. Paris, M. de Brunhoff, 1886.

viszont elviselhetetlenül komolynak és patetikusnak bizonyul egy férfi elszórákoztatására, ezért végül lerombolják.

A gépnők, női robotok, androidok tehát mindig kihívást és versenytársat jelentenek a Természet számára, s mindig egy olyan férfi találja ki, tervezi, építi meg őket, aki saját ideálképeit és tudatalattiját vetíti rá a fémlemezéből készült „üres” testre (amely így tehát nem más, mint a férfi pusztá reflexióinak és/vagy vágyai szublimációinak helye): az android tehát fenyegetést jelent a maszkulin számára, s ezért pusztulásra van ítélve.

Az avantgárdban a női robot, az automata szintén visszatérő motívum. Már Fritz Lang expresszionista filmjében, a *Metropolis*ban is találkozhatunk vele, amelyben a mechanizáló és mechanizált (dehumanizáló, nem-individuális, elidegenítő, disztópikus) tömegtársadalomhoz kapcsolódik. A szellemi régiókban mozgó lány, a prédikátor Maria kockázatnak minősül egy eltárgyasult világban, ezért Rotwang, a gátlástalan tudós, az antiutópisztikus városállamot kiépítő diktátor megbízottja, egy, a külső vonásaiban teljesen megegyező személytelen géppel helyettesíti, aki mechanikusan végrehajtja rombolásra törő utasításait.

A tudományos Éva tehát a modern és üres világban egyfajta mesterséges megváltást lenne hivatott biztosítani, márpedig nincs ez másként a dadában sem. Barbara Zabel tanulmányában például éppen azt mutatja be, hogy Istennek a gép által való elmozdítása miként vált a New York-i dada meghatározó attribútumává,⁸ Alex Goody pedig így fogalmazza meg a jelenséget: „A The New York Evening Sunban és a New York-i dadában a »modern nő« a fin-de-siècle populáris képzeletét (és populáris sajtóját) rögeszmésen foglalkoztató »Új Nő« – alakjának folyamatos újratárgyalása. Az Új Nőben a modernség érdeklődésének megannyi iránya és/vagy vonása artikulálódik; a nők veszélyes maszkulinizált erotikáját testesíti meg, amely szabadon megjelenik a nyilvános térben, továbbá a félelmet az individualizmus összeomlásától, ennek megfelelően a maszkulinitás elleni fenyegetést, az aggodalmakat a még inkább fogyasztói, mint termelői államra vonatkoztatottan, illetve a kultúra lehetséges elnőiesedését egy technológiai, tömegtermelői korszakban.” Az Új Nő alakján keresztül az új femininitás és az új technológia közötti kapcsolódást fedezhetjük fel.⁹ (Ezen a ponton akár Man Ray egy késői munkájára, a *Vad szűzre* [*La Vierge-non-apprivoisée*] is utalhatunk.)

A dadában ugyanakkor képlékenyek a határok, szubvertálódnak a kategóriák. Organikus/nem organikus, férfi/női egymásra csúszik, s ezek az áthágások hibrideket – kiborgokat és androgünöket – eredményeznek (vagy az utóbbi esetben legalábbis egy queer szubjektivitást rajzolnak ki). A kiborg is egyfajta hibrid, N. Katherine Hayles definíciója szerint egy olyan technológiai tárgy, amely

⁸ BARBARA ZABEL: *The Machine and New York Dada*. = FRANCIS M. NAUMANN, BETH VENN, ALLAN ANTLIFF (Eds.): *Making Mischief: Dada invades New York*, New York, Whitney Museum of American Art, 1996, 280–285.

⁹ ALEX GOODY: *Cyborgs, Women and New York Dada*. https://www.monmouth.edu/the_space_between/articles/AlexGoody2007.pdf

megzavarja a dichotómiát természetes és nem természetes, alkotott és született között;¹⁰ ami pedig a nemi áthágásokat illeti, érdemes itt még az olyan cyberfeminista manifesztumokra is hivatkoznunk, mint Donna Haraway feminista kiborgkiáltványa¹¹ vagy Rosi Bradotti *Cyberfeminism with a Difference* című írása.¹²

Az előbbiben a szerző egy olyan figurát konstruál meg, amely „a részlegesség, az irónia, a meghittség és a perverzió elszánt híve”. A kiborgnak nincs eredete, s Donna Haraway értelmezésében egy gender utáni teremtmény, amely ugyan „a nem szörnyű hasadásait próbálja begyógyítani”, nincs köze „a biszexualitáshoz, a preödipális szimbiózishoz, az el nem idegenedett munkához, vagy az organikus teljesség egyéb csábításaihoz sem”; mivel transzgressziót követ el állat-ember-gép között, a remény és a szabadulás ironikus alakjává válik, amely egy perverz csúsztatást biztosít. A kiborg annyiban már nem hasonlít az előző korok androidjaira – illetve a Haraway említette Frankenstein szörnyetegére sem –, hogy elvárná „apjától, állítsa vissza neki az édent, azaz gyártson neki egy heteroszexuális társat, hogy készítsen el egy befejezett teljességet, várost, kozmoszt, és ezáltal mentse meg.”

Bizonyos értelemben ez volt a helyzet már a kvázi „hímneműnek” látszó kiborgokkal is, hiszen az is egybecsúsztat valamilyen Másikkal. Ilyen például Raoul Hausmann két műve a Dada Vásáron: a *Selbstporträt des Dadasophen* című fotómontázs és a *Das eiserne Hindenburg* című alkotás, amely egyszerre önarckép és ellenségének arcképe. Ahogy Biro írja, Hausmann kiborgreprezentációnak „dialektikus, mégis mindent átívelő karaktere biztosítja a nem egyszerű mozgást barát és ellenség, én és a Másik között (...) Mindkét reprezentációt tekintve Hausmann traumatikus folytonosságot teremt organikus és mechanikai működés között”, s mellesleg Dix amputált katonái is ez utóbbi címen sorolhatók e kategóriába (például a 45% *Erwerbsfähig/Die Kriegskrüppel*).

A nők tekintetében végképp ebbe az irányba megy el az ábrázolás, a Másiktól való különbség feloldása a szexuális határátlépés irányába tolódik el: a motívum elemzésekor felidézhető Hannah Höch számos montázsa és kollázsa (például a *Mischling* vagy a *Die Süsse*), s az olyasféle szexuális transzgressziók is, mint az *Ohne Titel* bajuszos afrikai maszkja, alatta női mellel vagy a *Liebe* leszbikus kiborgpárja mint az új feminitás újraértelmezései. (Hannah Höch egyébként gyakran divatmagazinokból veszi kiborgábrázolásainak alapanyagát, amely forrás egyszerre kapcsolható a külsejére kínosan figyelő dandy-motívumhoz – lásd fentebb –, a tömegtársadalom fogyasztói szokásaihoz és az ezekhez a sajtóorgánumokhoz

¹⁰ N. KATHERINE HAYLES: *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature. And Informatics*. Chicago, Chicago University Press, 1999, 84–85.

¹¹ DONNA HARAWAY: Kiborg-kiáltvány: tudomány, technológia és szocialista feminizmus az 1980-as években. Ford. Bocsor Péter. = BÓKAY ANTAL, VILCSEK BÉLA, SZAMOSI GERTRÚD, SÁRI LÁSZLÓ (Szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest, Osiris, 2002, 503–519.

¹² ROSI BRAIDOTTI: *Cyberfeminism with a Difference*. 1996. = http://www.let.uu.nl/womens_studies/rosi/cyberfem.htm.

köthető újfajta, fogyasztói befogadásmódhoz, „szórakozott” – pásztázó, nem mély, nem történeti, konjunktív jellegű és nem igazán strukturált – percepcióhoz, ami a kiborgreprezentációnak is sajátja).¹³

Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven magát mint technológiai nőt vagy mint a „NY Dada mechanomorf aktusainak játékos megtestesülését vitte színre” (Alex Goody kifejezése).¹⁴ Gépi fantáziákat alkotott, technológiai és fogyasztói tárgyakat aggatva magára: például kalitkát, papírkosarat vagy szeneskannát hordott kalap, celluloid függönykarikákat karkötő helyett. Ugyanakkor ezt a gesztust értelmezhetjük ready-made-ként is, vagy női dada-dandy manifesztációként, s ez utóbbi elhatározás, nőként dandynek lenni, helyet kaphat a szexuális transzgreszsiók sorában is. A Baroness a hibriditás e másik arcát (a szexuálist) még tisztább formájában akkor hozta létre, amikor queer vagy hermafrodita bálványként, egy gipszöntvény péniszt magára erősítve jelent meg New York utcáin.

Magyarországon sajátos helyzetről beszélhetünk: tagadhatatlan ugyan, hogy a 20-as évek elején a Mában vagy a Kassák és Moholy-Nagy szerkesztette *Új Művészek Könyvében*¹⁵ a gép központi téma, a „mechanisztikai” érdeklődés magától értetődő a szövegekben és az illusztrációk terén is, mindazonáltal nem önálló dada munkákban. A német hatás itt evidensebbnek tűnik, mint a New York-i inspiráció, és Berlinben a dada mozgalom szervesen kötődik a konstruktivizmushoz.¹⁶ Márpedig a húszas években Magyarországon inkább a konstruktivizmus tekinthető a domináns avantgárd irányzatnak, amely a gép motívumát az építés, a konstrukció szimbólumaként használja fel, bár mindvégig ott fut mellette párhuzamosan (Picabia és Duchamp hatására) egy ironikusabb tárgyalási mód (kronologikus értelemben pedig elmondható, hogy viszont a némileg előbb beszívargó dada az, amely segíti a konstruktivizmus befogadását, s így – a képzőművészet terén – a „képarchitektúra” kidolgozását).¹⁷

A konstruktivista hatásnak és az ehhez is kötődő, nagyon erős társadalomkritikai jellegnek is betudható, hogy a 20-as évek magyar avantgárdjában, bár gyakran megjelenik a mechanikaivá lett ember motívuma, a robotként működő bábuk és babák nem kiborgok vagy hibridek dadaista értelemben, működésüket illetően inkább az androidokra hasonlítanak, továbbá általában nincsenek kitüntetett mó-

¹³ MATHEW BIRO: *The Dada Cyborg. Vision of the New Human in Weimar Berlin*. Minneapolis–London, University of Minnesota Press, 2009, 91.

¹⁴ ALEX GOODY: *I. m.*

¹⁵ KASSÁK LAJOS, MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ (Szerk.): *Új Művészek könyve*. Wien, J. Fischer, 1922.

¹⁶ Részletesen a dadához köthető művészek: Barta Sándor, Bortnyik Sándor, Déry Tibor, Gerő György, Hidas Antal (Csont Ádám), Illyés Gyula, Kassák Lajos, Kudlák Lajos, Moholy-Nagy László, Németh Andor, Palasovszky Ödön, Simon Jolán, Sugár Andor, Tamkó Sírátó Károly, Újvári Erzs, Gáspár Endre.

¹⁷ Az *Új Művészek Könyve* 1977-es kiadásának KÖRNER ÉVA írta előszavára, illetve SZABÓ JÚLIA: *A magyar aktivizmus művészete* című munkájára (Budapest, Corvina, 1981, 94.) hivatkozik: GYÖRGY PÉTER, PATÁKI GÁBOR: *A dada Magyarországon*. Budapest, ELTE, 6–7., 18., 30.

don nemmel ellátva (ugyanakkor találhatunk néhány határesetet is a hibriditás enyhe jeleivel).

A dada hatás mindazonáltal a színházban jelenik meg a legtisztább módon, például Palasovszky Ödön színpadi kísérleteiben. 1925-ben az általa alapított Zöld Szamár Színház két olyan darabot játszik egyetlen előadáson, amelyben a gépi beszéd „helyettesíti” – legalábbis a fikció szerint, s nem a színpadravítel tekintetében – az emberi hangot: társulata Cocteau-tól *Az Eiffel-torony násznépét* (*Les Mariés de la Tour Eiffel*) (1921) adja elő, amelyben a dialógusokat gramofonok mondják el, és Ivan Goll *Orpheuszát*, ahol a kórus szövegét írógépek kopogják és gépírókisasszonyok sóhajtozzák.¹⁸

Az ő gyakori alkotótársa, rendezőtársa Madzsar Alice, a magyar mozgás-művészet, színpadi tánc és női testkultúra egyik legmeghatározóbb alakja, *A női testkultúra új útjai* című könyv és a *Női szépség útja* című tanulmány szerzője, aki ugyan művészi pályafutását tekintve nem címkézhető egyértelműen dadaistának, ám számos kísérleti színházzal működik együtt (Zöld Szamár Színház, Új Föld Színpad, Rendkívüli Színpad, Prizma Színpad), és Palasovszky Ödönön túl olyan, a dadaizmushoz is laza szálakkal kapcsolódó művészekkel, mint Bortnyik Sándor, aki a színpadképet tervezte táncbemutatóihoz. A Rendkívüli Színpad és a Prizma Estek két legfontosabb témája a Titokzatos Kelet és a Gép Hatalma voltak, és Madzsar Alice társulatai összesen öt verzióját dolgozták ki a Gépek Táncának: magát *A Gépek táncát*, ugyanennek egy hatfős koreográfiáját, két változatot a *Bilincsek* című előadás számára és egy géptáncot a *Bábelben*. Az előadásokban a jelmezek, a díszletek, a gépek és az instrumentális mozgást utánzó testmozdulatok (kerekek és dugattyúk mozgása, mechanikus jellegű staccato mozgások) mind mechanikusságot fejeztek ki:¹⁹ a mozdulatformák a nagyvárosi élet és a gépi kultúrára jellemző tömegek mozgására volt alapozva.

A *Bilincsek*, Alice Madzsar hét képből álló mozgásdrámája, amelyben az embernek a saját maga emelte korlátok, a bálványok és konvenciók ellen kell felvennie a harcot, s kötik a szeretet/szerelem béklyói is – ám végül a bilincsek a szabad akaratán múló kötődésekké, valódi emberi kapcsolatokká válnak a számára. Az ötödik kép (*A gép hatalma*) egy látomás, egy antiutópia vagy disztópia a gépek világáról és az emberiség pusztulásáról, ahol az egyén lélektelen alkatrészé válik. A művészek a darabot egy egyszerű, lecsupaszított, díszletek és kellékek nélküli színpadon adták elő: a bálványt, a gépet és a falat a táncosok teste szolgáltatta. Alice Madzsar mozgásszínházát a test és a lélek kölcsönviszonyára, a mozgások között pszichikai összefüggésekre alapozott pszichofizikai rendszerként dolgozza ki. Itt kell megjegyezni, hogy munkáinak célja egy „új nőtípus” kialakítása (egyenlő jogokat követelve a számára a politika, az oktatás, a munka, a párkapcsolat területén, de egy olyan nőt képzelve el, aki harmóniában tudja kiteljesíteni női szerepeit). Vagyis

¹⁸ PALASOVSKY ÖDÖN: *Lényegre törő színház*. Budapest, Magvető, 1980.

¹⁹ SZIKRA RENÁTA, VINCZE GABRIELLA: Mozdulatművészet, Madzsar Alice. = *Art Magazin Online*, http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/mozdulat-muveszet.1604.html?pageid=119.

vitathatatlanul dichotóm nemi rendszerben gondolkodik, sőt nőképe is meglehetősen esszenciálisnak tűnik fel,²⁰ munkatársaihoz (Palasovszky Ödön, Róna Magda, Kövesházi Ágnes) hasonlóan, akikkel koreográfiáikban többnyire szigorúan szétválasztják egymástól a két nemet, illetve – amennyiben a mechanizálódott tömegtársadalmat mutatják be – deszexualizált alakokat visznek színre, szemben a nyugat-európai vagy a New York-i dada hibrid és queer megoldásaival.²¹

1925-ben két fontos avantgárd folyóirat, a *Ma* és a *365* is megjelenteti E. K. Maenner *Bábszínház* című cikkét,²² ahol is a szerző úgy definiálja a színház ezen új formáját, mint amelynek a tárgyak színészként való szerepeltetésével célja a modern társadalom elidegenedettségének, dehumanizáltságának bemutatása. Az alapvetően embertelen társadalomban mozgó új figura nem ember, csak antropomorf, kevésbé tűri a megvetést, bohócként ugrándozik, megnyilatkozásai szatirikusak. A társadalom automatáját a színpadon ezért marionettnek kell játszania, egy bábu ugyanis radikálisabb, mint az emberi test, s a rációt farce-szá képes alakítani, hiszen az emberi testnek intenzívebbek a kifejező eszközei, túl naturalisztikus, és emberi gondolatokat közvetít a közönség felé. Maenner szerint a marionett egy olyan Übermensch, aki egyszerre jeleníti meg az elidegenedett embert, és hangoztatja – vagy jelképezi mintegy – elpusztításának szükségszerűségét is. Maenner példája Ivan Goll *Methusalem* című darabja, ahol a főszereplő, Felix szája réz szócső, orra telefonkagyló, a szeme helyén két ötmárkás díszleg, agyvelő és kalap helyett írógépet hord, s beszéd közben szikrázik az antenna a feje tetején. A leírás alapján Felixet automataként, vagy még inkább organikus és nem organikus részek hibridjeként képzelhetjük el; annyi azonban bizonyos, emberből vált gépszerűvé, s – Maenner elképzelése szerint – egy báb játssza el (Georg Grosz híres *Methusalem*-illusztrációja úgyszintén hibridet ábrázol meglehetősen karakterisztikus módon).

Déry dadaista/szürrealista darabjában, az *Óriáscsecsemőben* (1926)²³ a főszereplő egy emberfeletti lény, aki felnőttként és hermafroditaként születik (a neve is Hermaphroditos), és olyan bábok vagy bábuk között tevékenykedik a színpadon, akik különböző szerepekben a miliót hivatottak biztosítani, és együttesük némileg a görög kórusokra hasonlít. A csecsemő, aki magát élet és halál urának hiszi, előbb-utóbb rájön, hogy még a saját életét sem irányíthatja szabadon. Így az egész emberi életet magába sűríti, s mindezt anélkül, hogy modellé vagy szimbólummá válna; a levehető fejű próbababák pedig (akik fej nélkül állnak a színpadon, amikor éppen nem beszélnek) nélkülöznek minden individualitást, személyessé-

²⁰ BORGOS ANNA: Madzsar Alice és a női testkultúra új útjai. (Alice Madzsar and the New Trend sin Women's Body Culture.) = CSATLÓS JUDIT (Szerk.): *Elmozdulás. Munkáskultúra és életmódreform a Madzsar-iskolában. (Shifting. Worker Culture and Life Reform in the Madzsar School)*. Budapest, PIM – Kaszák Múzeum, 2012, 18–47.

²¹ MOLNÁR ÁGNES: Palasovszky Ödön színháza. = *Színháztudományi Szemle*, 1985/17.

²² E. K. MAENNER: *Bábszínház*. = *Ma*, 1925. január, 184–185., ill. 365, 1927. április, oldalszám nélkül.

²³ DÉRY TIBOR: *AZ ÓRIÁSCSECSEMŐ*. = DÉRY TIBOR: *Színház*. Budapest, Szépirodalmi, 1976, 7–94.

get, és teljesen deszexualizáltak. Déry az egyetlen, aki a szexualitás dichotomikus felfogásának szétrobbantását megvalósítja tehát, egyfelől az élő hermafrodita figurában, másfelől a kvázi-aszexuális bábuk alakjában (akiket akár robotnak is tekinthetünk).

S végül egy képzőművészeti példa: ha Bortnyik Sándor képpárját (*A új Ádám/ Az új Éva*) egyetlen műalkotásnak fogjuk fel, az egész motívumkomplexumot egybefogva találjuk meg, miközben persze a nemi kétosztatú-oppozicionális sémát már eleve hozza, ráadásul a címekben megjelenő két bibliai név eleve egy tradicionális patriarchális kontextusba foglalja be az egész alkotást. A férfi fekete zakójában, kockás nadrágjában, fehér csokornyakkendőjével és díszszsebkendőjével, kalapjával egyszerre 20. századi dandy és a fogyasztó reprezentációja (fensőbbrendű ember helyett tucatember); ugyanakkor kiborg/android vonásokkal is bír: gramofontalapzatán állva gépi és emberi hibrid. (Mögötte Picabia egyik használhatatlan dadagépezetének tervrajza.)²⁴ Az új Éva komplementer párja: legfontosabb tulajdonságait illetően tipikus női fogyasztó divatos ruhában, aki nem rendelkezik (egyenített) arccal; s tekintve alakjának simára csiszolt fafelületét, erős hasonlatosság áll fenn közte és a mögötte álló próbababa között. Noha – akárcsak a dandyk – nagy figyelmet szentel az öltözködésnek, a tömegtársadalom normáihoz alkalmazkodik, nem szándékozik kitűnni onnan. Tárgyasított figura, akárcsak egy báb vagy egy kirakati baba, ebből a szempontból evidensnek tűnik fel gépi vagy android mivolta (ám, mivel anyagát tekintve homogénnek látszik, nem kifejezetten kiborgszerű). Rózsa Gyula így vázolja fel és illeti kritikával a szokásos értelmezéseket: e „különös, fagyott-ironikus világú” kettős szatírában Bortnyik egyes vélemények szerint „Carra és Chirico metafizikus-szürrealista festészetéhez került közel”, ám a szatíra itt „jóval aktívabb, jóval keserűbb és szenvedélyesebb, mint az objektivistá olasz mestereké”, ugyanakkor nem is egyértelműen szocialista-ideologikus alkotás: a „gramofonlábon forgó, konfekcionált új Ádámjával, titokzatosan üres sorozat-Évájával” kapcsolatos iróniával nem feltétlenül csupán „a burzsoá világ” bírálja, hanem általában a világ működési mechanizmusait mutatja be.²⁵ Ráadásul – mint láttuk – a kiborgokat a külföldi dadaista művészek (például Hannah Höch) is gyakran társítja a konzumfogyasztói divat(lapok) világával, még ha ő nem is csupán belehelyezi őket, hanem abból nyeri kollázsainak alapanyagát. (Bortnyik egyébként kollázsokon saját magát és Molnár Farkast is kiborgként – noha egyértelműen nőktől körülrajongott férfikiborgként – ábrázolja *Két fényképkompozíció* a Zöld Szamár albumból című képpárján: *Önarckép* és *Óriások eledele*.)²⁶

²⁴ Az utóbbi információt lásd kötetünkben: SZEREDI MERSE PÁL: Az új Ádám (Bortnyik Sándor szerint.) = *Helikon*, 2017/1., 126–135.

²⁵ RÓZSA GYULA: Bortnyik és az elméletek. Jegyzetek a Nemzeti Galéria kiállításához. = *Népszabadság*, 1969. ápr. 19., ill. RÓZSA GYULA: *Nyitott galéria. (Cikkek, tanulmányok.)*, Budapest, Szépirodalmi, 1980, 251–255.

²⁶ *Új Föld*, 1927/1., 26. Lásd még: SZEREDI MERSE PÁL: *I. m.*

Magyar dada – a hiányzó láncszem

Mivel Magyarországon nem gyakran tartunk konferenciát a dadaizmusról, helyénvalónak látszik, hogy egy ilyen alkalom kapcsán a magyar dadaizmusra is méltó figyelmet fordítsunk. Ez az elvárás szinte minden más tárgynál természetesnek hatna, azonban a dadaizmusnak, mint jól tudjuk, nincs nemzetisége. Hozzá tehetnénk, hogy „definíció szerint”, de hát a definíciók is számosak és sokfélék. Mindenesetre a nemzetköziség vagy nemzetfelettség alapösszetevője a jelenségnek. Tárgyunkat ezért úgy is kijelölhetnénk, hogy „magyarországi dadaizmus”, csakhogy ez újabb ellentmondáshoz vezetne: a magyar kultúrához kapcsolódó dadaista tevékenységek túlnyomó része Magyarországon kívül ment végbe, főként Bécsben, de emellett Berlinben, Újvidéken és alkalmanként máshol is, száműzetésben vagy frissen elcsatoltan.

Gondolatmenetünket két jelentős önkorrekciónal kezdtük, akárcsak Kassák a magyar avantgárd irodalmi csúcspontját kijelölő költeményét: „Az idő akkor nyírt azaz papagájosan kitérta a szárnyát mondom széttárt vörös kapu”. Magyar dadaizmus, azaz magyarországi dadaizmus, mondom magyar-viszonylatú dada tevékenység.

Tárgyunk sajátos mivoltának megértéséhez át kell tekinteni a magyar avantgárd különös történeti körülményeit. Más hasonló mozgalmaktól eltérően a magyar avantgárd rendelkezett saját fősodorról, amelyet Kassák, a közvetlen környezete, valamint folyóirata képviselt. Voltak ellenáramlatok, amelyeket jórészt a Kassákot elhagyó szerzők és művészek formáltak, valamint független, párhuzamos áramlatok, viszonylag kevés befolyással. A gyakorlatban nagyrészt Kassák személyes vonzalmi és választásai határozták meg, milyen hatás érvényesülhetett. Élete vége felé, munkásságára visszatekintve kijelenti: „Én sohasem voltam dadaista.”¹ Kétségtelen tény: nem ismerünk olyan jelentős dokumentumot, amelyben magyar írók vagy művészek dadaistaként határoznák meg magukat, és a nemzetközi manifesztumokat sem siettek aláírni. Ez történeti értelemben azt jelentené, hogy a „magyar dada” címke üres halmazt jelöl. De a valóságban távolról sem ez a helyzet.

Kassáknak a művészi alkotásra vonatkozó elvei egyszerűen összeférhetetlenek voltak a dadaista elvekkel – már amennyiben az érvelés kedvéért feltételezhetünk egy ilyen egységes elvrendszert. Kassák a művészetet közösségi-társadalmi felelősségnek tekintette: elhivatottnak, az újat teremtő kreativitás legmagasabb fokának, és mindenekelőtt kemény munkának, az ellenálló anyaggal szemben

¹ KASSÁK LAJOS: *Csavargók, alkotók*. Budapest, Magvető, 1975, 38.

folytatott személyes küzdelemnek.² Nehéz volna őt elképzelni egy művészkabarában, amint könnyű szívvel élvez egy *ad hoc* előadást, amely nem épül tanulásra, komoly előkészületekre. Nem vonzotta különösebben a polgárpukkasztás (*épater le bourgeois*) sem, hiszen politikai tekintetben nem a burzsoá érdekelte, hanem a munkásosztály, a jövő művészetbefogadó közönsége. Számára a rombolás csupán a munka első fázisát jelentette, amely helyet csinál a jövő alkotásainak.³

A dadaizmus néhány eleme azonban nagyon is elfogadható, vagy kifejezetten vonzó volt Kassák számára, elsősorban fentebb említett nemzetközisége. A dadát szökevények, menekültek, „jöttmentek” találták ki a számkivetettség közegeiben. Ez Zürichben a legnyilvánvalóbb, de New Yorkban sem volt nagyon más a helyzet, ahol Duchamp és Picabia álltak az előtérben. A peregrináció természetesen mindenkor fontos szerepet játszott a művészek fejlődésében, ahogyan Picasso Párizsba, Kandinszkij Münchenbe utazott, hasonlóan a korábbi évszázadok művészeihez. Ám ők *valamiért* (tanulásért, érvényesülésért) utaztak oda, nem pedig menekültek valami *elől*. New York vagy Zürich nem kínált túlságosan pezsgő szellemi környezetet akkoriban, vonzerejük inkább abban állt, hogy békés, semleges területet nyújtottak. Kassák és köre szintén száműzetésben ért el a maga dadaista szakaszába, habár ők nem a háború, hanem az 1919-es Magyar Tanácsköztársaságot követő megtorlás és üldöztetés *elől* menekültek. A száműzött vagy menekült státusz valamiképpen szembeötlően összefügg a dadaista tevékenységgel.

A dezertálás kétségkívül súlyos politikai deklaráció. A háborús propaganda mindkét oldalon patrióta érveket alkalmazott: az állampolgár kötelessége megvédeni hazáját, hagyományait, valamint (idealizáltan bemutatott) életmódját. A radikális művészeket, akik már eleve szakítottak a hagyománnyal, s akiket sosem vonzott a polgári életforma, a helyzet szinte belekényszerítette, hogy a hazával is szakítsanak: hogy iratkozzanak ki a nemzetből. Ez az érzés általános volt a dadaisták között, mint az egyik nevezetes párizsi szórólap, a *Dada soulève tout* mottójában is olvasható: „Ezen manifestum aláírói Franciaországban, Amerikában, Spanyolországban, Németországban, Olaszországban, Svájcban, Belgiumban stb. élnek, de nincs nemzetiségük.”⁴ Kassák már alkalmazta ezt a programot, évekkel saját dadaista fordulata előtt, csaknem egyidőben a zürichi dadaistákkal, amikor 1916-ban kiadta első folyóirata, *A Tett* internacionális számát. A kiadvány olasz, orosz, német, francia, belga, horvát szerzők műveit tartalmazta, vagyis nyíltan ignorálta a frontot, amely ezeket a nemzeteket (és fiaikat) barátokra és ellenségekre osztotta fel. Ez elég volt hozzá, hogy az újságot „a hadvezetés érdekeit veszélyez-

² „Úgy nyúlok a szavakhoz, ahogy annak idején a vashoz és acélhoz nyúltam. Azt szeretném, hogy olyan kemények és zártak legyenek a verseim, hogy kézzel megfoghassam és odaállíthassam az asztalra, mint valami szobrot.” KASSÁK LAJOS: *Egy ember élete II.* Budapest, Magvető, 1983, 30.

³ Lásd közismert mottóját: „Romboljatok, hogy építhessetek...” = *Ma*, 1922. október 15., lapszám nélkül [9.]

⁴ Magyarul: *Átváltozások*, 1996/7., belső borító.

tető tartalma miatt” betiltsák⁵. Az igazi dadaista fordulat azonban csak akkor érkezett el, amikor Kassák Bécsbe emigrált, ahol a nemzetközi színtér részvevőjévé, majd hamarosan elismert mesterévé válhatott.

A száműzetés nem pusztán politikai státusz: komoly egzisztenciális és pszichológiai következményekkel jár, melyek a kiszolgáltatottság és szabadság sajátos keverékét alkotják. Analógiaként eszünkbe juthatnak az elsőéves kollégisták, amikor először vágnak neki az éjszakának úgy, hogy másnap reggel nem kell megfelelniük a családi otthon elvárásainak. Ebben a (szó szerint is) részegítő állapotban gyakran kerül sor dadaista jellegzetességeket mutató akciókra.

Miután a 19. század során megszilárdultak a modern nemzetállamok, a nemzetiség a személyes identitás meghatározó összetevőjévé vált, súlyát alighanem csak a társadalmi nem (gender) múlhatja felül. Nemzetiségünk döntő mértékben meghatározza, kik vagyunk, melyek a fő értékeink, hogyan illik viselkednünk. És ez a kontextus James Joyce – pontosabban az ifjú Stephen Dedalus – szavait idézi fel, amelyeket a szerző nagyjából a dada indulásával egyidőben, Zürichben (de Dublinra vonatkoztatva) vetett papírra: „Ebben az országban, amikor az ember lelke megszületik, hálókát feszítenek ki, hogy hátráltassák a röptét. Nemzetről, nyelvről, vallásról beszélsz nekem. Én pedig megpróbálok elrepülni ezek mellett a hálók mellett.”⁶ Ez a pillanat csupán néhány nappal előzi meg a hős önkéntes száműzetését, szabadulási kísérletét.

Ezen a ponton érdemes másik perspektívából is megvilágítani a számkivetettség és a dadaizmus közötti összefüggést. Izrael megalakulásáig és elismeréséig a modern (tehát nem vallási alapú) antiszemitizmus egyik legfontosabb érvelési technikája arra épült, hogy a zsidóknak nincs hazájuk, ezért nem lehet szilárd értékrendjük, így valódi spiritualitásuk, valódi moralitásuk sem – következésképp bármi kitelik tőlük. Természetesen a vallásos zsidók számára az identitás alapjául nagyon is megfelel a rendkívül összetett, az életvezetés minden aspektusát meghatározó hagyományrendszer, ám a vallástalan zsidók az emancipáció lehetőségét megnyitó évtizedekben szívesen mérlegeltek bármilyen identitásajánlatot, amely biztonságos állampolgári státuszt ígért, jó esetben a tisztes gyarapodás lehetőségével. Magyarországon a nemzetállam ezt az ajánlatot 1867-ben tette meg, és 1920-ban vonta vissza.⁷ De voltak sokkal radikálisabb ajánlatok is: kívül kerülni az egész státuszhierarchián avantgárd művészként, vagy kommunista forradalmárként lerombolni azt. Kassák körének számos tagja az előbbi opciótól pártolt át az utóbbihoz. Ezeket a távozási hullámokat megelőzően, 1918-ban következett be Kassák emlékezetes (önéletrajzában megörökített) felismerése, hogy

⁵ A határozat szövegét közli KASSÁK LAJOS: *Az izmusok története*. Budapest, Magvető, 1972, 197.

⁶ JAMES JOYCE: *Ifjúkori önarckép*. Ford. Szobotka Tibor. Budapest, Arktisz, 2003, 160.

⁷ Ez a végtelenen tömörített megfogalmazás csak a jelenlegi érvelés céljait szolgálja, valójában természetesen sokrétű, önálló monográfiákat igénylő folyamatról van szó. A téma objektív áttekintését adja pl. WILLIAM O. MCKEGG JR.: *Jewish Conversion in Hungary in Modern Times*. = TODD M. ENDELMAN (Ed.): *Jewish Apostasy in the Modern World*. NJ, Holmes & Meier, Teaneck, 1987, 142–164.

rajta és élettársán, Simon Jolánon kívül a csoport valamennyi tagja zsidó.⁸ Nehéz volna tagadni, hogy a kor Magyarországon a zsidó származás és az esztétikai vagy politikai radikalizmus között mutatkozik valamiféle statisztikai konvergencia, bár ennek következetes kifejtése alighanem túlfutna a politikai korrektség határain, és nemigen vezetne értelmes következtetésekhöz. Tanulságos példa, hogy a Horthy-kurzus szerzői rendszeresen „zsidóházadásként” hivatkoztak a Tanácsköztársaságra. Ez faktuálisan nem volt százszázalékos hazugság, de a történeteket teljes egészében „faji” konfliktusként mutatta be, elfedve a háttérben álló valós, és egyáltalán nem faji jellegű társadalmi feszültségeket, évtizedekre elodázva megoldásukat, végsősoron elodázva Magyarország társadalmi-kulturális modernizációját. Ugyanakkor ezt az állítólagos „faji” összefüggést ügyesen használta fel a náci Németország kultúrpolitikája, amikor kampányt indított az „elfajzott művészet” (*Entartete Kunst*) ellen: oly módon kapcsolta össze az avantgárdot, a bolsevizmust és a zsidóságot, hogy a köztük feltételezett kauzalitást sohasem magyarázták meg. Mindhárom tényező degradálta és stigmatizálta a másik kettőt, aki egyben bűnös volt, automatikusan mindháromban bűnösnek találtatott, s mindez megerősítette a titkos világösszeesküvés paranoid ideáját. (Például: a zsidók a saját faji csúfságukat jelenítik meg az expresszionista és dadaista művekben, hogy ezáltal aláássák és megfertőzzék a német faj egészséges, idealista és puritán önszemléletét.)⁹

Miközben természetesen visszautasítjuk az ehhez hasonló, katasztrófához vezető érveléseket, érdemes fontolóra vennünk a kreatív ürességnek azt a sajátos auráját, amelyet a hontalanság és vallástalanság állapota megteremt: egyfajta spirituális vákuum ez, a megfosztottság, a játékmező első kockájára visszakényszerülés krízise (Pilinszky más kontextusú, pompás megfogalmazásában „a mélypont ünnepélye”),¹⁰ amely ugyanakkor nagyszabású felismeréseknek és döntéseknek nyit teret, és a legváratlanabb eredményekhez vezethet. Ennek belátásához elég felidézni az 1916-os Zürich három leghíresebb számkivetettjének nevét: Joyce, Lenin, Tzara. És ha Zürichre tekintünk, azt is láthatjuk, hogy a Joyce által említett három hálóból nemcsak a nemzet és a vallás, hanem a harmadik, a nyelv is elhagyható, amint az Hugo Ball hangverseinél (*Lautgedichte*) látványosan megtörténik (miközben ő, másfelől, sosem hagyta el a katolicizmusát).

Térjünk most vissza Kassákhoz. Nyíltan háborúellenes nyilatkozataiból úgy tűnik, a nemzetállamhoz fűződő lojalitást már valamikor 1915 táján felmondta, s ez a helyzet öltött explicit formát 1920-as emigrációjával: a belső emigráció éveit után megtapasztalhatta a valós, teljes számkivetettséget, annak minden egzis-

⁸ KASSÁK LAJOS: *Egy ember élete* II. 391.

⁹ FRITZ KAISER: *Entartete Kunst, Ausstellungsführer* [Degenerate Art: The Exhibition Catalogue Guide in German and English]. Burlington, Ostara Publications, 2012. [Az 1937-es kiállítási katalógus fakszimiléje.]

¹⁰ A vers a *Szálkák* (Budapest, Szépirodalmi, 1975.) című kötetben jelent meg, később a prózai munkák kétkötetes, posztumusz gyűjteménye (Budapest, Szépirodalmi, 1984.) is ezt a címet kapta.

tenciális kihívásával. Amennyire ez tudható, a vallás már gyermekként sem vonzotta különösebben, így esetében kevés esély nyílt egy vallásos krízis átélésére. Ehelyett azonban közvetlen közelből megtapasztalhatta egy elbukott forradalom krízisét, valamint azt a (munkatársai jó része által nem osztott) felismerést, hogy a világforradalom közvetlen esélye egyelőre elmúlt. Mint 1922-ben írja: „Úgy látjuk, a világháború által előkészített világforradalmi lehetőség a proletariátus morális terheltsége és még kifejtetlen igényessége miatt egy időre beteljesíthetetlenül átcsapott fölöttünk és újra egy előkészítő periódusba estünk vissza.”¹¹ A forradalmi elkötelezettség pszichológiai értelemben igencsak hasonló a vallási elkötelezettséghez, és elvesztése kétségkívül hozzájárul a megfosztottság érzéséhez, amely visszavet bennünket az első kockára, azaz „egy előkészítő periódusba”.

Kassák számára a harmadik „háló”, a nyelv mellett volt legnehezebb elrepülni. Emigrációja idejére már széles körű elismerést szerzett költőként, regényíróként, esszéistaként, művészeti kritikusként, szerkesztőként, és mindenekelőtt a mozgalom vezetőjeként és szervezőjeként. Helyzetét a nyelv határozta meg. Bécsbe érkezve azonban szembe kellett néznie a nemzetközi színtérrel, ami kihívást jelentett, de egyben lehetőséget is. Hamar ráébredt, hogy a nyelv (s különösen épp az anyanyelve) akadályozó tényező. Első lépésként feljavította folyóirata vizuális megjelenését: áttervezte a címlapot, és dinamikusabb tipográfiát, több képet alkalmazott, hogy vonzóbbá tegye a lapot külföldi partnerei számára, akiknek nem állt módjában elolvasni magukat a cikkeket. Rövidesen kipróbálta magát a linómetszet és a kollázs műfajában is. Fontos inspirációt jelentett számára, hogy a *Műben* publikáló művészek közül jó néhányan – mint például Kurt Schwitters vagy Hans Arp – a vizuális és verbális művészetben egyaránt kitűntették magukat.

Olyan periódusban fordult a vizuális művészet felé, amikor – talán első ízben a művészet története során – lehetséges volt ezt mindenféle formális kiképzés vagy minősítés nélkül megtenni. Kassák autodidakta irodalmár volt, és autodidakta képzőművésszé vált: előbbire ismerünk néhány példát, de az utóbbi elképzelhetetlen lett volna más korokban. Az absztrakció elterjedésével a hagyományos művészképzésnek a valóság hű leképezésére koncentráló része elvesztette esszenciális jelentőségét, és az avantgárd művészek szemében egyenesen túlhaladottnak tűnhetett. A másik szerencsés körülmény (vagy talán éppen Kassák tudatos önképzésének jele), hogy legközelebbi munkatársa ebben az időszakban Moholy-Nagy László volt, aki valamivel korábban és valamivel távolabbra, Berlinbe emigrált, és ebben az időben éppen maga is átmeneti periódust élt át korai, figuratív képei és érett, konstruktivista munkássága között. Rendkívül tanulságos egymás mellé helyezni Moholy-Nagy műveit 1919-ből, 1920-21-ből és 1923-ból: az összevetés meggyőzően megmutatja, hogy útja az expresszionizmustól a konstruktivizmusig egy rövid dadaista fázison

¹¹ Kassák LAJOS: Válasz sokféle és álláspont. = *Ma*, 1922. augusztus 30., 52.

át vezetett.¹² Kassák ehhez az átmenethez kapcsolódott, anélkül, hogy saját múlttal rendelkezett volna a figuratív-mimetikus művészet terén. S ez az út a dadaizmus gyümölcsöző krízisén vezetett keresztül.

A húszas évek elején, amikor a vizuális művészetekkel kezdett kísérletezni, Kassák a poétikáját is tudatosan újragondolta. Számozott verseinek első darabja így kezdődik: „Kinek adjam ezt a könyvem első nekiszaladás az új Kassák felé s szívem alatt felnyitottam a mézeshordókat”. Felfedezi a vizuális költészet területeit, és bár technikája emlékeztet a futurista *parole in libertà* eljárásaira (például abban, hogy kézzel rajzolt betűi nyomtatott formákat imitálnak), ezek a versek igen líraiak és meditatívak, s gyakran a sejtetésnél erősebben nyilvánul meg bennük a társadalmi tudatosság, a szenvedők iránti részvét, az igazságtalanság elítélése. Olykor szemantikailag üres töredékeket is alkalmaz, különösen a korszak (s alighanem a teljes életmű) legfontosabb darabjában, *A ló meghal a madarak kirepülnek* című poémában. Ezek a töredékek (mint például „latabagomár és finfi”) Hugo Ball hangverseire emlékeztetnek: nincs bennük hangutánzó potenciál, mint a korábbi versek hangképeiben, amelyek háborús jeleneteket ábrázolnak Marinetti módszerével, de ellenkező értéktöltettel. E későbbi versek nem reprezentálják a külső valóságot: ha reprezentálnak valamit, akkor leginkább tudatállapotokat, amikor a kognitív kontroll felfüggesztésre kerül, mint álmodás, szélsőséges fáradtság vagy izgatottság esetén, továbbá olyan helyzetekben, amikor az elme épp a nyelvi határok miatt él át frusztrációt.

Érdekes megnézni Kassák e korból származó egyik jellegzetes dadaista kollázsát, a *Falak/Bruits* címen ismeretes darabot.¹³ Az olvasható szövegek mind német és francia kiállítási katalógusokból valók, a lebegő szavak franciák, a leginkább szembeötlő a *Bruits* (zajok) szó, amely háromszor is megjelenik. Az egyetlen magyar szó a központi helyzetű *falak*. Kissé elhamarkodottnak tűnhet egyetlen szóra alapozni az interpretációt, ám ez a kifejezés látványos párhuzamot alkot Joyce *háló*-allegóriájával. A nemzetközi közönség átlagos tagja számára ugyanakkor ez az egyetlen érthetetlen szó a képen: a nyelv akadály, fal a megértés előtt, amelyet a vizuális megjelenés révén lehet áthidalni.

Kassák tehát nem volt a dadaizmus lelkes híve, ugyanakkor nagy haszonnal használta fel poétikájának megújító elemeként és vizuális művészeti pályája kezdőpontjaként. És más tekintetben sem keresztezte a dadaizmus pályáját: büszkén publikálta Tzara, Huelsenbeck, Arp, Schwitters, Haussman és mások műveit, és támogatta saját fiatalabb munkatársait, így Barta Sándort, aki a dadaista pamfletek valóságos mesterévé vált; Mácsa Jánost, aki Tzara nyomdokán alakította ki saját elképzeléseit a dadaista színházról; vagy Déry Tibort, aki egyedülálló, könyv

¹² Lásd például az 1919-es Önarckép, az 1920-21-es *Nagy kerék* (nagy érzésgép), és az 1923-as C XVI. című munkákat: PASSUTH KRISZTINA: *Moholy-Nagy*. Budapest, Corvina, 1982, 97, 108. és 129.

¹³ Katalógusszáma 95., lásd Kassák Lajos 1887–1967. *A Magyar Nemzeti Múzeum és a Petőfi Irodalmi Múzeum emlékkiállítása*. Budapest, Artunion, 1987.

terjedelmű kollázsverset írt *Az ámokfutó* címmel¹⁴. Mindnyájukat megihlette (vagy inkább megfertőzte) a dada szelleme, amelyet Tzara szűz mikrobának nevezett. A legerősebb hatás a színházi szövegekben észlelhető, részben Tzara *Gáz-szív* című darabjának köszönhetően, amelyet Kassák külön kötetben jelentetett meg,¹⁵ s amelynek (szintén Kassák által tervezett) borító-tipográfiája a világszerte legismertebb dada-képek közé került, s alighanem mindmáig Kassák legtöbbet reprodukált munkája. Mindent összevetve a magyar dada igen erősnek mutatkozik, akár magyar dadaisták nélkül is.

¹⁴ Ez a németül is elkészített munka kéziratban maradt, fakszimiléje csak 1985-ben jelent meg: *Az ámokfutó: Déry Tibor illusztrált verse / Der Amokläufer: Ein illustriertes Gedicht von Tibor Déry*, Budapest, Múzsák–PIM, 1985.

¹⁵ TRISTAN TZARA: *Gáz-szív*. Ford. Gáspár Endre. Wien, Kunstbücher, 1921.(?)

ADRIAN SUDHALTER

Tristan Tzara, az irodalmi montázs és a Dadaglobe¹

„Egyszerűen egy jelentéktelen szavacska,
amely valahogy bekerült az európai körforgásba,
egy szavacska, amivel az ember à l’aise
[könnyedén] elzsonglörködhet; új jelentéseket
gondolhat ki, toldalékokat adhat hozzá, olyan
összetett szavakat alkothat vele, amelyek
a tárgyra utalás illúzióját keltik: dadazófus,
dadagödör.”

ROMAN JAKOBSON: Dada (1921)²

Bármely eszmecserének, amely az avantgárd montázsgyakorlatról szól, egyben a dadáról is kell szólnia. És bármely eszmecserének, amely a dada montázsgyakorlatról szól, egyben a *Dadaglobe*-ről is kellene szólnia. A mozgalom e reménybeli antológiája, amelyet 1921-ben terveztek kiadni, soha nem látott mennyiségű vizuális és verbális montázst tartalmazott volna, és felépítéséből, grafikai tervezéséből eredően nem lett volna egyéb, mint egy kirobbanó erejű, százhatvan oldalnyi, képekből és szövegekből álló montázs. A dada társalapítója, Tristan Tzara által szerkesztett könyvnek azonban egészen mostanáig homályban kellett maradnia, mivel túllépték vele a költségkeretet, és kikezdték a közreműködők jóindulatát, így nem is adták ki soha. Habár sem szedési vázlat, sem próbanyomat nem maradt fenn a *Dadaglobe*-ről, nemrég archív nyomok alapján napvilágra került egy nagyszabású régészeti kutatás keretében, egy olyan projektként bemutatva, amely a weimari kor nagyszabású, ambíciózus és befejezetlen montázs projektjeinek – például Aby Warburg *Mnemosyné-atlasz*ának és Walter Benjamin *Passázsok* című művének – sorába emeli.³

A *Dadaglobe* legújabb rekonstrukcióját a megvalósulatlan kötet teljes történetéről szóló kiadvány is kíséri – a kezdetektől a hanyatláson át az utóéletig. Itt ezzel ellentétben arra koncentrálok, hogy milyen *formát* öltött volna a könyv; annak átfogó felépítésére tehát, amely véleményem szerint kérlelhetetlenül ragaszkodik

¹ A tanulmány először angol nyelven jelent meg a *Before Publication. Montage in Art, Architecture, and Book Design* című könyvben. NANNI BALTZER – MARTINO STIERLI (Eds.), Parks Books, Zürich, 2016.

² Saját ford.

³ A *Dadaglobe* maradványait a *Dadaglobe Reconstructed* című kiállítására állították össze a Kunsthaus Zürich-ben (2016. február 5. – május 1.) és a New York-i Museum of Modern Artban (2016. június 12. – szeptember 18.). Magát a *Dadaglobe*-ot a kiállítás kísérőkiadványában rekonstruálták. Lásd SUDHALTER, ADRIAN (Ed.): *Dadaglobe Reconstructed*. Zürich, Kunsthaus Zürich – Scheidegger – Spiess, 2016.

az antológia szerkesztőjének a nyelv mechanizmusaival és ideológiai implikációival kapcsolatos kérdésfelvetéseihez.

Tzara a dada egyik alapítótagja volt, a mozgalom főszerkesztője, valamint szervezője, de már a mozgalom előtt és jóval annak hanyatlása után is, költő. Az írott szövegen keresztül alkotott, és választott médiumát egy nyelvészhez vagy matematikushoz méltó fegyelmezettséggel és tárgyilagossággal használta. A nyelv mint rendszer érdekelte, csakúgy mint annak formai és jelentésbeli funkciói: szemantikai, szemiotikai, fonetikai, szintaktikai stb. Néhány kritikus mellett érvel, hogy Tzara nyelvi tudatossága talán részben identitásához is köthető, amely abból fakadt, hogy idegenként (román) nem az anyanyelvén (franciául) írt. Ennek jelentősége abban rejlik, hogy a nyelv Tzara számára sosem volt átlátszó. Ha mégis ilyesmivel fenyegetett, azt Tzara gyanúsna ítélte, és a láttatást helyreállítandó manipulációknak vetette alá, amelyek leghatásosabb módja a montázs volt.

Jelen tanulmányban azt vizsgálom, hogy Tzara nyelvi montázs miként kerül alkalmazásra a költészetében, és miként teoretizálódik a *Dadaglobe* előkészítésének idején, valamint azt mutatom be, hogy hasonló strukturális elveken alapult a kötet vizuális kivitelezése is. Az a Tzara, aki ebből a vizsgálatból kerül ki, abszolút meglepetésként hat majd. Az ember, aki azt írta, „ellene vagyok a rendszereknek, a legelfogadhatóbb rendszer az, ha elvből megtagadjuk mindegyiket,”⁴ itt rengeteg közös vonást mutat korának nyelvi-formalistaival és strukturalistaival. Olyasvalakiként látjuk majd, aki tudományágakat átívelő, már meglévő, egységesítő szabályokra törekedett, amelyek saját munkásságának alapját, illetve beavatkozásainak célpontját is képezték. Ezek a beavatkozások – mind Tzara költészetében, mind pedig szerkesztői munkásságában – megtorpantak még ezen szabályok megsemmisítése előtt (az ugyanis, úgy gondolom, sosem volt szándékuk). Ehelyett az volt a cél, hogy magukat az alkotó műveleteket tegyék nyilvánvalóvá; megkövetelték a befogadótól [*reader/viewer*], hogy egy pillanatra lépjenek azokon kívülre, és mérjék fel a műveleteket, illetve ezek lehetséges határait.

⁴ Ford. *Bajomi Lázár Endre*, In: *A szürrealizmus*. Budapest, Gondolat, 1968, 26. [Manifeste Dada 1918. = *Dada*, Zürich, December 1918, no. 3. Idézi JAKOBSON, ROMAN: *Dada*. = *Vestnik teatra*, 1921, 82, Trans. In: JAKOBSON, ROMAN: *Language in Literature*. Eds. KRISTYNA POMORSKA – STEPHEN RUDY, Cambridge, MA – London Belknap Press, 1987, 36.]; ugyanez még két fordításban megjelent magyarul: „Én a rendszerek ellen vagyok, a legelfogadhatóbb rendszer az, hogy közülük elvből egy se legyen.” (Ford. *Parancs János*, In: TZARA, TRISTAN: *Aa úr az antifilozófus: Dadaista kiáltványok és válogatott versek 1914–1936*. Budapest, Orpheusz, 1992, 40.); „Én a rendszerek ellen vagyok: az egyetlen elfogadható rendszer az, melyben nincs semmiféle rendszer.” (Ford. *Szabó György*, In: *Dadaizmus antológia*. Szerk. BEKE LÁSZLÓ. Balassi, 1998, 16.)

HOGYAN ÍRJUNK DADAISTA VERSET

Tzara 1920. december 9-én a párizsi Galerie Povolozkyban megrendezett Francis Picabia-kiállítás megnyitóján mutatta be először a *Dada kiáltvány a gyenge szeretetről és a keserű szeretetről* című, a nyelv hasznáról szóló tizenhat részes exegézisét, ami olyan kérdéseket tett fel, mint „vajon a költészet nélkülözhetetlen?“, „többé nem kell már hinni a szavaknak?“⁵. Egyes újságok beszámolóí szerint Tzara kiáltványának bemutatása rendkívüli sikeredett. Mialatt a Le Jazz-Band Parisien (George Auric, Jean Cocteau és Francis Poulenc) rázendített, Tzara a pultnál állva készült a felolvasásra. Amint felemelte a kezét, a zene elhallgatott. Am ahogy olvasni kezdett, a kiáltványt „kétpercenként bezúzta“ a zenekar „fülsiketítő lármája“, majd „értelmetlen sorokkal a szerelemről, a dadaistákról, a nyilvánosságról és önmagáról“ ért véget, amit „hosszantartó taps követett.“⁶

Tzara *Kiáltványa* még ezen szinkópás megszakítások nélkül is maga volt a diszkontinuitás gyakorlata. Egyik rövidebb részről a másikra a narratív pozíciók egyes szám első személyből hirtelen felszólító módra váltottak, míg a műfaj próza, vers, szlogen, illetve kiáltvány között cikázott. Tzara a felolvasás felénél mutatta be mint nyolcadik részt legendás híró útmutatóját, a *Pour faire un poème Dadaïste* című írást (*Hogyan írjunk dadaista verset*).⁷ Az est számára minden bizonynyal a *Hogyan írjunk dadaista verset* jelentette a legváratlanabb hangnem- és regiszterváltást: az útmutató meglepő világossága teljes mértékben eltért az előző és utána következő részekétől. Kiemelkedett mint a szöveg egészét uraló montázs elvéről szóló kommentár, elmélkedés és meta-narratíva.

Fogjon egy újságot.

Fogjon egy ollót.

Válasszon ki abban az újságban egy olyan hosszúságú cikket, amilyenre a versét tervezi.

Vágja ki a cikket.

Azután vágjon ki gondosan minden egyes szót, amelyből az a cikk áll, és rakja bele őket egy szütyőbe.

Rázza meg szelíden.

⁵ Ford. Parancs János (*Aa úr az antifilozófus*, 56.); Míg részletekben korábban is közölték, a Dada Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer Tzarától először, teljes egészében *La Vie des Lettres*-ben (1921, no. 4) jelent meg, majd újra itt: TZARA, TRISTAN: *7 manifestes Dada*, illusztrálta: FRANCIS PICABIA (Paris, Jean Budry, 1924); egy olyan könyvben, melyet már 1921-ben előkészítettek, de halogattak kiadni. A tanulmány szerzője által használt fordítás TZARA, TRISTAN: *Seven Dada Manifestos and Lampiseries*. Trans. Barbara Wright, London, Oneworld Classics, 2011, 31–48. Az idézetek a IV. rész: 35-ből származnak.

⁶ N. A. AUTOUR DU DADAÏSME: Le Vernissage Francis Picabia. = *Comoedia*, 12 December 1920, no. 2918. Ez a recenzió megjelent BEZZOLA, TOBIA–BRETON, ANDRÉ: *Dossier Dada*. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2005, 72. (Sudhalter angol fordítása alapján – A ford.)

⁷ A pontos helye nincs feljegyezve a performanszot illetően, de így jelent meg a *7 manifestes Dada* kiadásában.

Aztán húzza ki egymás után a kivágott szavakat.
 Másolja le lelkiismeretesen.
 abban a sorrendben, ahogy a szütyőből kikerültek.
 A vers önre fog hasonlítani.
 S lám máris egy rendkívüli eredeti író ön, és elbűvölő
 érzékenységgű, ámbár ezt az érzékenységet a köznép kel-
 lően még nem értékeli.⁸

A *Hogyan írjunk dadaista verset* élénk képi világa a nyelven elkövetett testi erőszak zsigeri mentális képet idézi fel: az olló élei mintegy átvágják a nyelv materiális (papír) és funkcionális (szintaktikai, grammatikai) kötőszöveget. Mintha az est folyamán ugyanezt az elvet alkalmazták volna a kiáltványra is, amelynek tizenhat részét a zenekar csinnadrattája – az olló akusztikai megfelelője – szabdalta széjjel. A *Hogyan írjunk dadaista verset* egyfajta apológiaként magyarázattal szolgált a meghökkent közönség számára, és biztosította őket arról, hogy annak, amit hallottak, – a látszat ellenére – megvolt a módszere. Hogy a végterméknek – a tizenhat fragmentált nyilatkozatnak vagy a dadaista versnek – lett-e bármi jelentősége, az Tzara szerint a hallgatótól függött. A műalkotást a közönség fejezi be. Tzara egy dadaista példaverssel is szolgált, ami – állítása szerint – az útmutatónak megfelelően készült.

Lorsque les chiens traversent
 l'air dans le diamant comme
 les idées
 et l'appendice de la méninge
 montre l'heure du réveil pro-
 gramme [...]

[Amikor kutyák szelik át
 a levegőt gyémántban mint
 képzetek
 és az agyhártya nyúlványa
 jelzi az ébresztő pro-
 gram időpontját]⁹

⁸ In: *Aa úr az antifilozófus*, 60; Parancs János megjegyzése szerint „A tizenkilenc soros szabadvers, sajnos lefordíthatatlan, magyarul nem tolmácsolható és nem érzékeltethető. Az eredeti újságcikk szövegét, lelőhelyét a kritikai kiadás sem közli.” – A ford.

⁹ Parancs János fordítását az eredeti sorokat érzékeltetve, illetve SUDHALTER angol változatát figyelembe véve helyenként módosítottam. (A ford.) In: *Aa úr az antifilozófus*, 60. Amikor a verset elsőként közölte a *Littérature* (Szeptember 1920, no. 16, 9), csak magában állt. A *Pour faire un poème Dadaïste* a *Littérature* előző számában már megjelent (Szeptember 1920, no. 15, 18.). A kettőt – mint ok-okozati párt – együtt először *La Vie des Lettres*-ben (1921, no. 4), majd újra a *7 manifestes Dadá*-ban (1924) adták ki.

A hallgatóságon múlt, hogy a vers a szintaktikai szórendtől és a szemantikai kohéziótól megfosztva pusztán csak szavak egymásutánja maradt-e; összefüggéstelen, értelmetlen szóhalmaz. A közönség a szabadon áramló – a szolgasorból kiszabadult és egymással szembeállított – szavakat, amelyek határozottan, saját, egyedi színükben és szerkezetükben lüktetnek, úgy is hallhatja, hogy azok a nyelvtan körül hoznak létre új, váratlan csomópontokat („Amikor kutyák szelik át a levegőt”; „agyhártya nyúlványa”), vagy úgy is, hogy az alliteráló, asszonáló hangok köré („Lorsque les chiens traversent l’air “; „comme pro- / gramme”) rendeződnek. „A vers” – ahogy Tzara állítja – „önre fog hasonlítani”.

Gyaníthatjuk, hogy ha a szavak tényleg egy szütyőből hullottak volna ki, nem feltétlenül eredményeztek volna ilyen gazdag és látványos formai játékot, és hogy Tzara dadaista verse – csakúgy, mint a performansz is azon az estén – a hatáskelés érdekében meg volt rendezve. Roman Jakobson, az orosz születésű nyelvész, Tzara kortársa (mindketten 1896-ban születtek) ebben az időben írta, hogy a dada által a nyelv strukturális szabályain elkövetett támadások jelentősége nem a kapott vers esztétikai minőségében rejlett (habár felismerte, hogy formailag talán igen). A vers *demonstratív* funkciójában rejlett, az alkotó művelet *nyomaiban*, vagy ha éppen nem a konkrét nyomaiban, akkor az ilyen műveletek esetén remélt, közelítőlegesen eredményekben. Ezt a demonstratív funkciót „az eljárás leleplezésének” hívta, és megjegyezte, hogy annak érdekében, hogy értelmezhető legyen, mindig ellen kell szegülnie a normatív nyelv elvárásainak:

Az eljárás leleplezése éles: éppenséggel lelepleződésben van; a már leleplezett eljárás – többé nincs éles összetűzésben a kóddal (*à la langue*) – áporodott, nincs íze.¹⁰

Ferdinand de Saussure posztumusz *Bevezetés az általános nyelvészetbe* (*Cours de linguistique générale*) című művét Párizsban adták ki 1916-ban, a dada megalakulásának évében. Saussure szerint a nyelv autonóm rendszerében a belső összefüggések – nem pedig a logika – hozzák létre a jelentést: „a” nem egyenlő „b”-vel; „chien” nem egyenlő a „diamant”-nal. A betű, a szó, a szemantikai töredék jelentése oppozícióból ered, a magához hasonló elemektől való eltéréséből, az ezektől való megkülönböztetéséből. A dadaista nyelvi struktúra – Jakobson szerint – csak a normatív, logikai alapú nyelvi struktúrával való oppozíciójában értelmezhető. A kohézió és közlés által behatárolt, egyetlen hangon közvetítendő nyelv iránti elvárások ellenében, valamint a logikai alapú nyelvtan szabályainak betartásával szemben a töredékesség és a véletlenszerűség lehetőséget nyújt a hangok sokaságára és az esetleges nyelvi kohézióra – vagy, a metaforát továbbgondolva, a kötőszövet újraépülésére – a különböző szinteken, például szintaktikai, fonetikai

¹⁰ JAKOBSON: Dada. In: POMORSKA – RUDY, 1987, 38. (Saját ford.; kiem. az eredetiben.); Vö. SKLOVSKIJ, VIKTOR: *A művészet mint eljárás*, 1917.

vagy szemantikai szinten. Amit kapunk, az egy nem-funkcionális és nem kommunikációra szabott (szolipszisztikusnak is hívott) nyelv.¹¹ Formai és absztrakt alkotóelemek teljes arzenálja mutatkozhat meg a maga összes jelölő és nem-jelölő komplexitásában. A nyelv mondhatni előtérbe kerül, úgy mutatkozik meg mint szabadon mozgatható, vég nélkül újrakombinálható alkotórészek rendszere. A dadaista vers így valójában egy ideiglenes, átmeneti kombinációról készült pillanatkép, egy megállított filmkocka, amely végtelen számú újrameverési lehetőséget sugall.

Strukturalista viszonylatokban a logikai nyelvi struktúra nem más, mint egy episztemológiai pozíció kifejezése; ideológiai értékek lenyomata. A dadaista nyelvi zavar oppozíciót jelzett. Egyesek szerint a véletlen sorrend már önmagában is egy új szimbolikus rendként működött, a „háború és forradalom káoszából kirántott” akkori világ „tükörképeként”,¹² ám Tzara számára elsősorban egy olyan eljárás volt, amely a logika szorításából hivatott kiszabadítani a nyelvet. Nem állt érdekében – találmányra vagy bárhogyan – új rendszert erőltetni a nyelvre, viszont érdekében állt megfigyelni, hogy mi az, ami a felszínre kerül annak hiányában. Mikor a logika szabályaitól megszabadította a nyelvet, annak ready-made tulajdonságai tűntek fel a számára az alkotóelemek és a rendszer szintjén egyaránt. Ami a dadaista versekben megmutatkozik, az a nyelv maga. A montázs – olyan eltérő, gyakran ready-made-elemek összeillesztésének gyakorlata, amelyben a belső különbségek között aktív, megoldatlan súrlódások maradhatnak – imitálja a nyelvre jellemző differenciálódásokat, s egyúttal ki is emeli azokat. Amennyiben a dadaista költészet egy új epiztémét képviselt, az Tzara szerint nem követelt meg semmilyen rendszert, inkább lemondott az irányításról, és hagyta, hogy a nyelv – verbális vagy vizuális szinten – a saját szabályai szerint működjön.

HOGYAN ÍRJUNK DADAISTA ANTOLÓGIÁT

Ugyanabban a hónapban, amikor felolvasta a *Dada kiáltvány a gyenge szeretetről és a keserű szeretetről* című művét, Tzara egy olyan mű előkészítésében is aktívan részt vett, amely nagy valószínűséggel a dada messze legambiciózusabb montázs projektje volt. Az előző hónapban megfogalmazott, begépelte és lemásolt egy formalevelet, amelyben anyagokat kért a *Dadaglobe* számára, amit a párizsi Éditions de la Sirène adott volna ki 1921 márciusában. A leveleket dadaistáknak és reménybeli szimpatizánsoknak küldte el mindenfelé a világban. A benyújtáshoz szükséges instrukciók pontosak és világosak voltak. Verbális és vizuális közreműködést várt, valamint a résztvevők portréfotóit. A jelentkezések határideje december 15-én volt, a Galerie Povolozkyban előadott színpadi kísérlet után egy héttel. A felhívás-

¹¹ Lásd DICKERMAN, LEAH : *Dada's Solipsism*. = *Documents*, Fall 2000, no. 19, 16–19.

¹² HAUSMANN, RAOUL: *Fotomontage. = a bis z: organ der gruppe progressive künstler*, Köln, Mai 1931, vol. 2, no. 16, 61; Trans. = PHILLIPS, CHRISTOPHER (Ed.): *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913–1940*. New York, Metropolitan Museum of Art, Aperture, 1989, 179.

ra lelkesen reagáltak. Az anyagok Germaine Everling, Picabia szeretőjének párizsi lakására érkeztek tizenkét országból, mintegy ötven közreműködőtől. Everling később így emlékezett vissza: „A posta levelek lavináját hozta minden országból. Olyannyira, hogy egy névtelen bejelentés miatt a rendőrség titkos nyomozásba kezdett”.¹³ A *Dadaglobe*-hoz érkezett anyagok között voltak versek, prózai művek, rajzok, valamint külön a műalkotásokról és a közreműködőkről készült fotók. A felhívásról szóló levél valójában a mozgalom egyik legjelentősebb katalizátoraként szolgált az új művek megalkotásához. Az *Erste Internationale Dada-Messe* nyomdokain és Tzara portréfotókra vonatkozó feltételeinek megfelelően – melyeket „szabadon átdolgozhattak,” de illet, hogy „felismerhetőek maradjanak” – az alkotások között példátlan mennyiségű verbális és vizuális montázs született.

Évekkel később André Breton így emlékszik a Max Ernst kollázsaival való sorsdöntő első találkozására, arra az eseményre, amit a szürrealizmus meghatározó pillanataként emlegetett, de ami tulajdonképpen évekkel korábban történt, amikor Ernst első küldeményei a *Dadaglobe*-nak szánt anyagával megérkeztek Everling lakására:

Jól emlékszem arra az alkalomra, amikor [Tristan] Tzara, [Louis] Aragon, [Philippe] Soupault és én felfedeztük Max Ernst kollázsait; mindannyian [Francis] Picabiánál [sic] voltunk, amikor megérkeztek Kölnből, és valami olyan módon indítottak meg minket, amit azóta sem tapasztaltunk. A külső tárgy elszakadt a szokásos környezetétől. Az alkotórészek oly módon váltak le a tárgyról, hogy teljesen új kapcsolatokat hozhattak létre más elemekkel [...].¹⁴

Breton visszatekintése a sorsdöntő pillanatra, amely még mindig a kezdeti izgatottságtól visszhangzik, rálátást nyújt arra az 1920 december eleji, minden bizonnyal mámorító pillanatra Párizsban, amikor *Dadaglobe*-anyagok özönlöttek Everling postaládájába. Az, hogy Breton az első találkozás kontextusáról nem tesz említést, talán pontatlan memóriája miatt, talán mert el akarta titkolni a szürrealizmus eredetét, sajnos hozzájárult ahhoz, hogy a *Dadaglobe* emléke elhomályosult a történelmi feljegyzésekben. 1921 márciusában – mire minden anyag beérkezett – Jacques Doucet gyűjtőnek írt levele jól összegzi Breton akkori nézeteit: „A pompás, *Dadaglobe* nevezetű album hamarosan kijön a Sirène-nél [...] A kötet megjelenése után lehetetlen lesz versenyre kelni a dada művészi értékeivel.”¹⁵

¹³ EVERLING, GERMAINE: *L'Anneau de Saturne: Picabia, Dada, Un roman d'amour*. Paris, Fayard, 1970, 99. [Sudhalter angol fordítása alapján. – A ford.]

¹⁴ BRETON, ANDRÉ: *Genesis and Perspective of Surrealism. = Art of This Century: Objects-Drawings-Photographs-Paintings-Sculpture-Collages, 1910 to 1942*. Ed. PEGGY GUGGENHEIM, New York, 1942, 19–20. Breton találkozása Ernst *Dadaglobe* műveivel megelőzte azt a kiállítását, melyet Párizsban rendezett a művész számára 1921 májusában. Lásd SUDHALTER, 2016, 48, n80.

¹⁵ BRETON: unpublished letter to Doucet, March 3, 1921. [kiadatlan levél Doucet-hez, 1921. március 3.] Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds André Breton (B-IV- 6, 7210-9). (Sudhalter angol fordítása alapján. – A ford.)

Tzara sajnos semmilyen verbális emléket nem hagyott maga után arra vonatkozólag, milyen benyomásai támadtak az anyagok beérkezésének pillanataiban, viszont azonnal nekilátott a kiadáshoz szükséges előkészületeknek. A rendelkezésre álló vizuális művekkel – amelyek száma jóval meghaladta a százat – és verbális alkotásokkal – amelyekből még ennél is több érkezett – 1921 elején kezdett el dolgozni a kötet vázlatán. A *Dadaglobe* százhatvan oldalas lett volna. A nyolcvan dupla oldalon átfutó nyomtatott képek és szövegek kombinációját jelenítette meg. Tzara listát készített arról a száz képről, amelyeket vagy magasnyomású [*letterpress*] (huszonöt darab) vagy középárnyalatú [*half-tone*] fotomechanikus (hetvenöt darab) sokszorosításra szánt. Tzara listája – amely szerint minden reprodukcióhoz járt oldalszám és külön jelzet a sokszorosítás módjáról és méretarányairól – az egyetlen fennmaradó nyoma a könyv tervezett felépítésének.¹⁶ Ennek alapján a reprodukciók a könyvben végig szabálytalan térközökkel, hol összepárosítva, hol csoportban, hol magukban fordultak volna elő, figyelmen kívül hagyva a művész, földrajzi hely vagy médium által megkövetelt sorrendet. Valóban úgy tűnik, hogy Tzara nem csekély erőfeszítést tett, hogy semmiféle rendszert ne lehessen felfedezni benne. Ha több alkotás is tartozott ugyanahhoz művészhez, ezeket szétszórta az oldalakon, s csak alkalmanként – tényleg nagyon ritkán – tűntek fel együtt. A harmachét portréfotó (harminc férfi, hét nő) hol csoportban, hol egyénileg szerepelt, de művész a saját alkotása mellett soha. A nem-hierarchikus képi mezőn szabálytalan pontonként megjelenve a portrék egyenletes, mégis változatos látványvilágot alkottak volna.

A *Dadaglobe* teljes egészében szövegek és képek pulzáló sorát vonultatta volna fel. Tzara a kötettel kapcsolatos legkorábbi elképzelései kapcsán így számol be a képekkel tarkított nemzetközi szövegek „életteli és elsöprő” elegyéről:

Az egészen végigvonuló, örvénylő, szédítő, örökkévaló, új atmoszférára van szükség. Úgy kellene kinéznie, mint egy szabadtéri cirkuszban megrendezett, új művészeti kiállításnak. Minden oldálnak robbannia kell: akár a mélységesen nehéz komolyságtól, akár a meghökkentő farce-jellegtől, akár az elvekért való rajongástól, akár attól, ahogyan kinyomtatták.¹⁷

A nyomtatási eljárásból fakadó eltérések materiális dimenziót adtak volna ennek a vizuális kakofóniának. A vonalas klisével¹⁸ [*lineblock*] sokszorosított mű-

¹⁶ A lista megjelent itt: SUDHALTER, 2016, 89–91.

¹⁷ June 24, 1918, Tzara letter to Paul Dermée [1918. június 24, Tzara levele Paul Dermée-hez]. Trans. = SANOUILLET, MICHEL: *Dada in Paris*. Cambridge, MA – London, The MIT Press, 2009, 469.; Az itt szereplő idézethez egészen hasonlótl találunk Tzara *Dada kiáltványában*, noha nem teljesen azonos a két szöveg: „Minden oldálnak robbannia kell, vagy a mélységes és súlyos komolyságtól, az örvényléstől, a szédülettől, az újdonságtól és az örökkévalóságtól, a megsemmisítő gyúnytól, az elvek elragadtatásától, vagy a nyomtatás módjától.” = TZARA, TRISTAN: *Aa úr az antifilozófus: Dadaista kiáltványok és válogatott versek 1914–1936*. Ford. Parancs János, Budapest, Orpheusz, 1992, 37–38.

¹⁸ Magasnyomású fotómechanikai eljárás. – A ford.

vek gyakran a középáryalatosokkal kombinálva jelentek volna meg. Tzara előző évben megjelent folyóiratának, a Dadának az *Anthologie Dada* címet viselő 4–5. száma a kötet kisméretű (harminchárom oldalas) próbaverziójának is tekinthető, és a *Dadaglobe* kinézetét illetően a legjobb jelzés értékű példa.¹⁹ A semleges fehér oldalak áradatába színes oldalak keveredtek egyfajta vizuális zavart hozva létre, hasonló módon ahhoz, ahogy a szinkópás akusztikai szakadások „apró darabokra vagdalták” Tzara *Dada kiáltvány a gyenge szeretetről és a keserű szeretetről* című művét. A középáryalatos reprodukciókat külön lapokon fűzték be, így anyagukban is különböztek azoktól a képektől és szövegektől, amiket vonalas klisével nyomtak közvetlenül a könyv oldalaira.²⁰

Tzara – kezében a beérkezett anyagokkal – valószínűleg a kiadó kérésére készítette el a *Dadaglobe*-ban közlendő reprodukciók listáját a gyártás tényleges költségeinek felmérése céljából. A Sirène rutinszerűen gyártotta a vaskos, olcsón előállított irodalmi antológiákat, de ezek tipikusan alig voltak illusztrálva, ha egyáltalán voltak. Egy ilyen illusztrációkban gazdag, technikailag hibrid könyv legyártása jelentősen eltért volna a szokásostól, ráadásul pénzügyileg megfizethetetlennek bizonyult. Valószínű, hogy Picabia – a projektben Tzara főmunkatársa és közvetlen körének egyetlen tagja, aki talán elegendő pénzforrással rendelkezett – finanszírozta volna a projektet, de meghátrált, amint fény derült a tényleges költségekre.²¹ Amikor ezek a problémák felszínre kerültek, Tzara fontolóra vette, hogy csökkentsen a projekt mértékén, de a könyv felépítése – a mérete, az ide-oda beszúrt képek, a nyomtatás módja – a koncepció szerves részét alkotta, így a nem megfelelő kivitelezés helyett jobbnak látta feladni.

Tzara számára a könyv alapvető fizikai formátuma és a benne lévő anyagok szabták meg magát a szerkezetet – a „közös kódot” vagy „nyelvtant”,²² – aminek az egyes beavatkozások mintegy nekifeszültek. A *Dada* 4–5. számából ítélve a műalkotások és szövegek a *Dadaglobe* oldalain a nyomóforma *de facto* szabályos zárókeretének megfelelően lettek volna elrendezve; az oldalak mint kiállítási panelek az egyes művek egymással való összevetését szolgálták volna. Mint a rögzített nyelvtani hálóból kiszabadított szavak, a szabadon elrendezett, mindenféle vers és műalkotás automatikusan újracsoportosult volna a dupla oldalak fizikai paraméterei szerint. Az egymás melletti diszkrét – Tzara kifejezésével élve –

¹⁹ A teljes szám reprodukciójához, lásd LE BON, LAURENT: *Dada*. Paris, Centre Georges Pompidou, 2005, 310–313.

²⁰ TZARA *Salon Dada* című katalógusa, ami 1921 júniusában, a *Dadaglobe* hanyatlása után jelent meg, tartalmazott néhány selejtet. Hasonló módon nyomtatták, így ez is jó irányadóként szolgál a *Dadaglobe* tervezett arculatához.

²¹ A projekt bukásáról lásd SUDHALTER, 2016, 61–66.

²² Tzara ezeket a kifejezéseket használja, amikor a kollázs működőléről beszél *Le papier collé ou le proverbe en peinture* című cikkében (*Cahiers d'Art*, 1931, vol. 6, no. 2, 62.) = HULTEN, PONTUS: *The Surrealists Look at Art: Eluard, Aragon, Soupault, Breton, Tzara*. Venice, CA, The Lapis Press, 1990, 218.

„tudásaktusok”²³ az oldalak rácsos formátumának feszülve, egymásnak torlódva keltek volna életre. Fejezetek és fejezetcímek híján a *Dadaglobe*-ban megjelenő alcsoportosítást a könyv felépítése diktálta volna; a nyolcvan dupla oldalon *a priori* átfutó nyomat egyenként vizuális keretet adott volna a belső elemeknek. Ezek a dupla oldalak, amelyeket semmilyen kitapintható konceptuális – művész, földrajzi hely vagy médium szerinti – szál nem kötött össze, moduláris, véletlenszerűen elhelyezett, független egységeknek tűntek volna, amelyek a könyv normatív egymásutáni sorrendjével szemben arra invitálták volna a befogadót [*reader/viewer*], hogy a kötetet ott nyissák ki, ahol épp akarják.

Tzara nyelvi összetétele „Dada/Globe” a nyelv mobilitását és szabadon kombinálhatóságát példázta, a könyv címeként pedig azt sugallta, hogy ez a mechanizmus a kötet felépítését tekintve egészében központi fontosságú. A *Dadaglobe*-ban a különféle versek és műalkotások mozgásban lévő, szabadon kombinálható egységekként tűntek volna fel a dupla oldalakon; a dupla oldalak pedig mozgásban lévő, szabadon kombinálható egységekként tűntek volna fel magában a könyvben. Tzara 1922-ben azt írta: „A dada minden embernek meghagyja a saját személyiségét, és bátorítja őt ezen egyedi különbözőségében.”²⁴ A *Dadaglobe* keretet adott volna ennek az „egyedi különbözőségnek”, ennek az örökösen mozgásban lévő alkotóelemekről készült, ideiglenes, átmeneti pillanatképek; az aktív, megoldatlan súrlódásokban pillanatnyira összeállt „tudásaktusoknak”. Ha a kombinációk során valamiféle kötőszövet fejlődött volna ki az alkotóelemek között, az a közönységen – itt a befogadón – múlt volna, hogy észlelje ezt, hogy befejezze a művet. A bőséges vizuális rím és játék láttán, nem is beszélve a *Dadaglobe* nyolcvan dupla oldalán megjelenő nyilvánvaló humorról és intelligenciáról, gyaníthatnánk, hogy a könyvben, csakúgy mint a dadaista versben, a *tényleges* véletlen sorrend más, mint a véletlen sorrend színrevitele. Ebben az esetben Tzara reprodukciókról készített listájának túlélése demisztifikálja Tzara munkafolyamatát: a képek „véletlenszerűsége” óvatosan ugyan, de meg lett tervezve, és néhány helyen – miután jobban átgondolta – korigálva is.

* * *

Befejezésül különösen egy dupla oldalra hívnám fel a figyelmet, amely a könyvet uraló montázs selv kommentárjaként és teoretizálásaként tűnik ki – úgy is mondhatjuk, hogy ez a könyvben vizuálisan megfelel annak, ahogy a kiadónak *Hogyan írjunk dadaista verset* pontosan a *Dada kiáltvány a gyenge szeretetről és a ke-*

²³ TZARA, TRISTAN: Max Ernst et les images réversibles: A propos de sa récente exposition à la Galerie des 'Cahiers d'Art'. = *Cahiers d'Art*, 1934, vol. 9, nos. 5–8, 169; Trans. = ERNST, MAX: *Max Ernst: Beyond Painting, and Other Writings by the Artist and His Friends*. New York, Wittenborn, Schultz, 1948, 189.

²⁴ TZARA, TRISTAN: News of the Seven Arts in Europe: A New Comic Opera by Stravinsky and the Latest Fermentations of Dada. = *Vanity Fair*, November 1922, vol. 19, no. 3, 88.

serű szeretetről közepébe ékelődött. A mechanizmusra vonatkozó reflexió a *Kiáltvánnyal* ellentétben azonban nem pont középen jelent volna meg, hanem a könyv háromnegyedénél. A 106. és 107. oldalon Arp és Ernst *Hier ist noch alles in der Schwebe* (*Itt még mindig minden lebeg*) és Picabia *Enfant Carburateur* (*Karburátor gyermek*) című munkái egymással szemben jelentek volna meg.²⁵ Az így összepárosított két műalkotás formailag némi rokonságot mutat. Mindkét alkotáson élesen definiált képi elemek (figurák) lebegnek egy nyílt mezőben (alapon). A mezőkben való tájékozódást nem szolgálja sem horizontvonal, sem pedig kontextus. Inkább absztraktnak és végtelennek tűnnek – funkcionálisan egy üres oldalnak felelnek meg. Arp és Ernst alkotásán a mező átmenetessége – alul világos, felfelé sötétedik – légkörszerű hatást kelt, mintegy megidézve a levegőt vagy a vizet. Picabia alkotásán ez a mező kimondottan lapos, a kétdimenziós síkot faerezet teríti be. Mindkét esetben úgy tűnik, mintha a képi elemeket kivágták volna, mintha függetlenek lennének az alaptól, anélkül, hogy árnyékot vagy hullámot vetnének rá. Ha nem lennének kerettel körülhatárolva, az alapok *ad infinitum* folytatódna, ahogy a világ is a fényképen túl. A kereten belül szabadon lebegő – Ernst esetében szerves, Picabiánál gépi – pikturális elemek jelenlegi elrendezésükben mintha pillanatképszerűen megálltak és megdermedtek volna. Pontosan ez a nyugalom, ez a megállított mozdulatból fakadó erőteljes érzés az, amit a két kép összepárosítása hangsúlyoz. A hal és a hajó nem mozdul, a gép nem pumpál.

Mindkét képhez szöveg társul. Arp egy bővített képaláírással látta el Ernst képét, amelyben a „bélgőzhajó” és a „halcsontváz” válnak a történet főszereplőivé, amely szerint titokban együtt szöknek meg „2 óra” előtt. Picabia változatos kifejezéseket – „a karburátor gyermek,” „migréngömb,” „elpusztítani a jövőt,” „krokodilmódszer” – foglalt bele a kompozícióba, így megsejtetve a sematikus ábrázolt gép és az emberi szexualitás mechanizmusa közti párhuzamot. Más szóval mindkét alkotás asszociatív olvasatokat fogalmaz meg azáltal, hogy a részek új jelentésű egészzé állnak össze. Mindkét mű kitér a nyugalom különös sajátosságára is. „Itt” – ahogy Arp szövege kezdi – „még mindig minden a lebeg.” A német idiomatikus kifejezés, „in der Schwebe sein” konnotációi: levegőben van, függőben van, nincs eldöntve. A hal és a hajó valójában nem szöknek meg, az örökös bizonytalanság állapotában lebegnek. A sötét, kettészelt kört, amely Picabia kompozícióján majdnem középen helyezkedik el, körülveszi a jól látható „migréngömb” kifejezés, ami arra utal, hogy a szexuális aktus beteljesedés nélkül maradt; ez a *coitus interruptus* képe. Közös vonása ezeknek a nyomtatásban azonos méretarányban egymás mellé másolt, megkonstruált jeleneteknek vagy tablónak, hogy szemiotikailag hibásan működnek: a jelentésalkotás folyamata, az értelem létrejötte akadályba ütközik, fel van tartóztatva, illetve függesztve. A *Dadaglobe* „életleti és elsőprő [...] örvénylő, szédítő, örökkévalóságának” háromnegyedénél történő mozgás hirtelen abbamaradása, a nyugtalanító pangás

²⁵ Lásd SUDHALTER, 2016, rekonstrukció, 106–107.

mozdulatlanná dermedti a befogadót. „Minden kifejezésre tett erőfeszítésnek” – ahogy Tzara később írja – „van egy elkerülhetetlen ellenpárja, egy tragikus értelme.”²⁶ A dada – a nyelv feldarabolására, újrakombinálására és láthatóvá tételére irányuló – erőfeszítéseinek szükségszerű kockázata a két mű összetett, képi *rigor mortis*ában jelenik meg. A jelölttől a jelet, a mondattól a szót, a kontextustól a képet, az egésztől a töredéket elszakítani olyan folyamat, amely le fogja leleplezni az eljárást. Láthatóvá fogja tenni a nyelvet, viszont kockázatokkal teli: a jelentés, a kommunikáció lehetősége várhatóan elvész; egy kiüresedett rejtjelet hagyva maga után, erőtlen, mozdulatlan, néma.

(Sudhalter, Adrian: *Tristan Tzara, Literary Montage, and Dadaglobe*. = *Before Publication. Montage in Art, Architecture, and Book Design*, Eds. Nanni Baltzer – Martino Stierli, Parks Books, Zürich, 2016, 44–56.)

Fordította: Major Réka

IRODALOM

- N. A. AUTOUR DU DADAÏSME: Le Vernissage Francis Picabia. = *Comoedia*, 12 December 1920, no. 2918.
- BEZZOLA, TOBIA – BRETON, ANDRÉ: *Dossier Dada*. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2005.
- BRETON, ANDRÉ: Genesis and Perspective of Surrealism. = *Art of This Century: Objects-Drawings-Photographs-Paintings-Sculpture-Collages, 1910 to 1942*. Ed. PEGGY GUGGENHEIM, New York, 1942.
- : *unpublished letter to Doucet, March 3, 1921*. Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds André Breton (B-IV- 6, 7210-9).
- DICKERMAN, LEAH : Dada's Solipsism. = *Documents*, Fall 2000, no. 19.
- ERNST, MAX: *Max Ernst: Beyond Painting, and Other Writings by the Artist and His Friends*. New York, Wittenborn, Schultz, 1948.
- EVERLING, GERMAINE: *L'Anneau de Saturne: Picabia, Dada, Un roman d'amour*. Paris, Fayard, 1970.
- HAUSMANN, RAOUL: Fotomontage. = *a bis z: organ der gruppe progressive künstler*, Köln, Mai 1931, vol. 2, no. 16.
- HULTEN, PONTUS: *The Surrealists Look at Art: Eluard, Aragon, Soupault, Breton, Tzara*. Venice, CA, The Lapis Press, 1990.
- JAKOBSON, ROMAN: Dada. = *Vestnik teatra*, 1921, 82.
- : *Language in Literature*. Eds. KRYSZYNA POMORSKA – STEPHEN RUDY, Cambridge, MA – London Belknap Press, 1987.
- LE BON, LAURENT: *Dada*. Paris, Centre Georges Pompidou, 2005.

²⁶ TZARA: Le papier collé, 1931, 61. = HULTEN, 1990, 217.

- PHILLIPS, CHRISTOPHER (Ed.): *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913–1940*. New York, Metropolitan Museum of Art, Aperture, 1989.
- SANOUILLET, MICHEL: *Dada in Paris*. Cambridge, MA – London, The MIT Press, 2009.
- SUDHALTER, ADRIAN (Ed.): *Dadaglobe Reconstructed*. Zürich, Kunsthau Zürich – Scheidegger – Spiess, 2016.
- TZARA, TRISTAN: Dada kiáltvány a gyenge szeretetről és a keserű szeretetről. = TZARA, TRISTAN: *Aa úr az antifilozófus: Dadaista kiáltványok és válogatott versek 1914–1936*. Vál. PARANCS JÁNOS, Budapest, Orpheusz, 1992, 54–68. [Dada Manifeste sur l’amour faible et l’amour amer. = *Littérature*, September 1920, no. 16.; = *La Vie des Lettres*, 1921, no. 4.; = 7 manifestes Dada. Paris, Jean Budry, 1924.; = *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*. Trans. Barbara Wright, London, Oneworld Classics, 2011.]
- : Hogyan írjunk dadaista verset. = TZARA, TRISTAN: *Aa úr az antifilozófus: Dadaista kiáltványok és válogatott versek 1914–1936*. Vál. PARANCS JÁNOS, Budapest, Orpheusz, 1992, 60. [Pour faire un poème Dadaïste. = *Littérature*, September 1920, no. 15.; = *La Vie des Lettres*, 1921, no. 4.; = 7 manifestes Dada. Paris, Jean Budry, 1924.]
- : Le papier collé ou le proverbe en peinture. = *Cahiers d’Art*, 1931, vol. 6, no. 2.
- : Dada kiáltvány 1918. = TZARA, TRISTAN: *Aa úr az antifilozófus: Dadaista kiáltványok és válogatott versek 1914–1936*. Vál. PARANCS JÁNOS, Budapest, Orpheusz, 1992, 33–44.; = *Dadaizmus antológia*. Szerk. BEKE LÁSZLÓ. Budapest Balassi, 1998, 13–18. [Manifeste Dada 1918 = *Dada*, Zürich, December 1918, no. 3.]
- : Max Ernst et les images réversibles: A propos de sa récente exposition à la Galerie des ‘Cahiers d’Art’. = *Cahiers d’Art*, 1934, vol. 9, nos. 5–8.
- : News of the Seven Arts in Europe: A New Comic Opera by Stravinsky and the Latest Fermentations of Dada. = *Vanity Fair*, November 1922, vol. 19, no. 3.

Dragan Aleksić, a képzőművészeti kritikus (1901–1958)

A képzőművészeti kritika csak egyik területe a Dragan Aleksić által kipróbált kreatív tevékenységeknek. Irodalmi és színházi kritikákat is írt, de érdekelt az újságírás és a film is, ugyanakkor költő, esszéista, regény- és drámaíró, valamint, mindenekelőtt dadaista is volt. 1901. december 28-án született a Korenica melletti Buničban, iskoláit a vinkovci gimnáziumban kezdte. A zágrábi középiskolások lapjában, az Omladinában 1918-ban jelentek meg első versei, majd 1919 folyamán más horvát lapokban is. 1920 októberében a prágai egyetem szlavisztika szakos hallgatója lett, és egyben az ott kialakuló, Szerb-Horvát-Szlovén Királyságból érkező diákkolónia tagja. Röviddel Prágába érkezése után megismerkedik a dadaizmussal, ekkor Branko Ve Poljanskival és további néhány hazai kollégájával dadaista színdarabokat szervez, az elsőt már októberben, majd később még kettőt. Az első föllépés után „a Szent György téren lévő, tornaszerekkel teli teremben”¹ megismerkedik a cseh avantgárd egyik vezetőjével, Karel Teigével, a prodadaista Modern Kultúra Szövetsége–Devětsil (1920) alapítójával, amely a német dadaisták egyik prágai vendégszereplését szervezte. Cikkei jelennek meg a Národní politika című lapban, bokszolóként is megszerzi első tapasztalatait és megismerkedik a betűszedés szabályaival. A dadaista eszméket az „organikus művészet” – „orgart” elméletének segítségével önti formába, és a „kakotedragoizmust”² nevezi az alkotás alapelveként. Ezek után kapcsolatba lép a neves európai dadaistákkal: Kurt Schwittersszel (Hannover), Raoul Hausmann-nal, Walter Mehringgel, Richard Huelsenbeckkel (Berlin), Max Ernsttel (Köln) és Tristan Tzarával (Párizs), akikkel későbbi dadaista aktivitása során is együtt fog működni. Bécsben meglátogatja Kassák Lajost, és a magyar aktivista folyóiratban, a Mában megjelenik *Taba ciklon* című verse.

„Prágában a DADA reprezentál, és a siker szágult, mint a dobtűz” („U Pragu DADA daje reprezentaciju i uspeh leti kao bubnjarska vatra,”), írja egy jegyzetében 1921-ben a Zenit folyóiratban. A dadaista fogalmak fejlesztése a saját tevékenysége megvalósítása során, valamint ezeknek a fogalmaknak a recepciója az európai dada vezető alakjai körében meghatározza Dragan Aleksić helyét a mozgalomban: ő az első jugoszláv tag és a mozgalom balkáni vezetője. Egyetemi tanulmányainak félbeszakítása után (1921-ben, a nyári szünet után, a hivatalos irataival támadt problémák miatt nem tért vissza Prágába, hogy folytassa tanulmányait) Zágrábba megy, ahol Branko Ve Poljanski Kinofonjának, az 1921–1922 között megjelenő első jugoszláv filmes folyóiratnak dolgozik, de személyes ér-

¹ DRAGAN ALEKSIĆ: Vodnik dadaističke čete. = *Vreme*, 1931. január 6., XI. évf., 3243-as szám, 29–30 old.

² „Kakotedrago” – magyarul: „ahogytetszik”. – A ford.

deklódése továbbra is a dadaizmus felé vonzza. Munkatársa az *Út* című magyar aktivista folyóiratnak, amelyet Csuka Zoltán szerkeszt Újvidéken. Még prágai tartózkodása alatt, 1921 áprilisától barátok lesznek Branko Ve Poljanskival, és kapcsolatba kerül Ljubomir Micićtel, illetve a *Zenit* folyóirattal, amelyben különböző dadaista hangú szövegei jelennek meg (a tizennegyedik számig). A *Zenit* harmadik számában, 1921-ben megjelenteti az első szerb nyelvű dadaista kiáltványt, 1922 májusában és júniusában pedig két saját szöveget, a *Dada-Tankot* és a *Dada Jazzt*. Aleksic pozicionálódása az európai dadaista körökben, a Dada-klub megalapítása és a dadaista folyóiratok kiadása nagyon gyorsan Ljubomir Micić nemtetszését és hirtelen reagálását idézi elő, aki a *Zenit* folyóirat alapítójaként és szerkesztőjeként, valamint a zágrábi Zenit Galéria szervezőjeként magának szánta az avantgárd vezér szerepét. Ez a korábbi kollégák viharos és tartós nézeteltéréséhez vezetett.

Ugyanebben az évben Aleksic dadaista matinékon vesz részt: június 3-án Újvidéken, magyar aktivisták egy csoportjával, majd augusztus 20-án Eszéken, október 1-jén Vinkovciban (ahol a *Dada-Tank* és a *Dada Jazz* alkotói is megjelennek), végül november 3-án Szabadkán (a dada folyóiratok munkatársai mellett magyar aktivisták is részt vesznek). Mielőtt elkezdődött volna a matinésorozat, Dragan Aleksic május 14-én levelet intéz Tristan Tzarához,³ amelyben beharangozza jövőbeli terveit; de közvetlenül az eszéki föllépés után is ír neki, 1922. augusztus 20-án, már nem a zágrábi, hanem a vinkovci címéről. Ennek az évnek a végén tudatosul benne, hogy a dadaizmus kimerítette a lehetőségeit, ekkor a mozgalom megszüntetése és a Belgrádba költözés mellett dönt.

Annak ellenére, hogy Aleksic tudatosan hagyott föl a dadaista gondolkodásmóddal, tevékenysége jelentős hatást gyakorolt a fiatal szerb szürrealista költőkre: Moni de Bulira, Rista Ratkovićra, Rade Drainacra és másokra. A Dragan Aleksic birtokában levő Yougo-dada Archívumban minden bizonnyal megtalálhatók voltak az európai dadaista központokban megjelenő folyóiratok példányai, a dadaista mozgalom vezető alakjaival folytatott levelezése, valamint a csere útján érkező munkáik, de ezt, akaratához híven, halála után megsemmisítették.

Aleksic Belgrádba költözésekor már megalakult a Moszkva szállóban tömörülő értelmiségi kör, amelyet egy ideig Művészek csoportjának is neveztek. 1923 folyamán Aleksic a *Misao*, a *Hipnos* és a *Tribuna* folyóiratok munkatársa; 1924-ben versei jelennek meg Moni de Buli *Crno na belo* című almanachjában, 1926-ban a *Večnostban*, 1928-ban a *Letopis Matice srpskéban* és az *Oktobarban*. Ugyanekkor,

³ Aleksic két levelét őrzí a párizsi Bibliothèque littéraire Jacques Doucet Tristan Tzara-archívuma, amelyeket 1987-ben Patricia Stodolny fedezett fel, ezek francia fordítása olvasható: PATRICIA STODOLNY: Dada-Yougo 1920–1922. = *Migrations littéraires*, no. 10–11, Paris, automne-hiver 1989–1990, 29–30. Szerbiában, Patricia Stodolnyra hivatkozva Predrag Todorović teszi közzé a leveleket: PREDRAG TODOROVIC: U potrazi za Dadom. = *Književna reč*, 341. szám, Beograd, 1989. IV. 10., 1, 8; PREDRAG TODOROVIC: Dva pisma Dragana Aleksica Tristanu Cari. = *Književna reč*, 329. szám, Beograd, 1988. X. 10., 15. Itt szeretnék köszönetet mondani Brigitte Weltman Aron asszonynak, aki segített Aleksic 1922. október 20-i levelének beszerzésében a Bibliothèque littéraire Jacques Doucet könyvtártól.

1922-től a *Vreme* napilap kulturális rovatának szerkesztője, amelybe egészen a lap megszűnése előtti pillanatig (1941. április 6.) irodalmi, film- és színházi kritikákat is ír. Boško Tokinallal együtt 1924-ben megpróbálnak maradandót alkotni a jugoszláv filmtörténetben is, de a Branimir Ćosić forgatókönyve alapján készült *Kačaci u Topčideru* (Topčideri zsványok) forgatásán meggyulladt a filmszalag, és a forgatás félbeszakadt. 1941-es letartóztatása és az átélt kínzások után, a *Vreme* napilap igazgatójának közbenjárására 1942-ben szabadult a Gestapo belgrádi börtönéből, de a tortúra következményei nyomot hagytak egészségi állapotán. Egyedül és elfeledetten élt, ágyhoz kötötte, idejét élete végéig a szomszéd gyerekek szórakoztatásával töltötte, akik szívesen hallgatták.⁴ 1958 július 22-én halt meg, csak a *Film danas* folyóirat emlékezett meg róla néhány sorban.⁵ Ugyanebben az évben, posztumusz, a *Književnost* című lapban megjelent néhány verse, majd Vasko Popa beválogatja az *Urnebesnik* (Hangoskodó, 1960) és a *Ponoćno sunce* (Éjfél nap, 1962) című antológiákba. Hosszú évekig Dragan Aleksić intellektuális hagyatékát főként a dadaista aktivitásaihoz kapcsolódó irodalmi oldaláról, majd későbbi versei alapján tanulmányozták, különösen a Gojko Tešić-kutatások keretében.⁶ Aleksić dadaista munkásságának vizuális részével az *Enciklopedija likovnih umetnosti*-n (Képzőművészeti enciklopédia) kívül több szerző is foglalkozott a jugoszláv térség művészeti jelenségeinek vizsgálata során⁷, hogy aztán Radonja Leposavić⁸ munkájával megkezdődjön ennek a művészeti területnek az alaposabb vizsgálata is.

Annak, hogy olyan hosszú ideig hallgattak Aleksićről a második világháború után, az lett az eredménye, hogy a személyisége szinte teljesen eltűnt a kultúránkban. Alig néhány fénykép árulkodik a külsejéről, egy levelében láthatjuk a kézírását, és ő maga 1926-ban, a *Večnost* (Örökkévalóság)⁹ folyóiratban megjelent *Autobiografija* című szövegben így mutatkozik be, a dadaizmus szellemében:

Ahhoz öreg, hogy fiatal lehessen, képtelen a trapézjátékra. Érzékiség.

A pénz katonája, hogy szépírással papírra vethesse a »romantikus költő« szót.

Újságíró, bokszer, borvedelő és emmentálizáló. Test leírása magánban.

⁴ Nagyon hálás vagyok a belgrádi Blagorodna Radaknak, hogy megosztotta velem a Dragan Aleksićről szóló emlékeit.

⁵ VOJIN M ĐORĐEVIĆ: Dragan Aleksić. Dada. = *Film danas*, I. évf., 4. szám, Beograd, 1958. augusztus 15., 2.

⁶ Többek között, Gojko Tešić jelentette meg Dragan Aleksić szövegeinek gyűjteményét *Dada Tank* címmel (Nolit, Beograd, 1978.).

⁷ A dadaizmus vizuális aspektusairól írt: Irina Subotić, Miodrag B. Protić, Vera Horvat Pintarić, Jerko Denegri, Arturo Švarc és mások. Lásd: JASNA JOVANOVIĆ: Kulturološka recepcija Aleksićevog dadaizma. = JASNA JOVANOVIĆ: *Demistifikacija apokrifja (Dadaizam na jugoslovenskim prostorima 1920–1922)*. Apostrof, Újvidék, 1999, 103–111.

⁸ RADONJA LEPOSAVIĆ: Jugo-Dada. = *Tri+Četiri*, Belgrád, 1981, 10–16.

⁹ DRAGAN ALEKSIĆ: *Autobiografija*. = *Večnost*, 4. szám, Belgrád, 1926. április, 1.

Viziológus semmiképp, útonálló szükség szerint, szellemes soha. Egy oroszlán és egy patkány tapasztalatával.

A jóindulat kalapot emel neki a parádékon.

Jaj nektek, ha nincs keményebb öklötök ennél a költőnél – keményebb öklök, szigorú versek.

HÁROM LÉPÉssel A TÖBBIEK ELŐTT: AVANTGÁRDISTA

„A kép maga a szín. A szuprematista korlátlanul önmaga és színe sincs. [...] A fekete és a fehér létezik. A kanyargó szín mindennek az absztrakciója. A forma a Tükörjáték bolondozása. Nem kell a képre aláírás. [...] A kép maga a szín, a színtelenség vagy a kanyargás.”¹⁰ Ebben a néhány mondatban Dragan Aleksic összefoglalta véleményét a kortárs vizuális művészetekről, amelynek a létrehozásában részben maga is részt vett a *Dada-Tank* és a *Dada Jazz* folyóiratok vizuális megoldásaival. Nem sokkal az után, hogy 1921 áprilisában a *Zenit*-ben közzéteszi dadaista manifesztumát, az ötödik számban Kurt Schwitters avantgárd tevékenységéről ír:¹¹

„És mégis, ha a DADA maga a széttépettség, az egyik széttépettség éppen Schwittershez tartozik”, jegyzi meg Aleksic a szöveg elején, nyilván azzal a szándékkal, hogy megmutassa, a dadaizmus elnevezés nem egységes mozgalmat jelöl, hanem individuális megnyilvánulások összességét. Noha szabályok és rendszer nélkül, de a dadaizmus, folytatja Aleksic, világméretű mozgalommá vált, amelynek mégis van egy közös dimenziója: a különböző művészeti ágak szintézise: „ő a szobrok festői verssoraival zenél vagy zenei szobrokat fest a verseivel.” Schwitterset azonosítja a Merz-Kunsttal, az akadémiai és klasszikus elvvel szembehelyezkedő alkotással, amelyek Aleksic számára a művészet végét jelentő fenyegetések; az ő tolmácsolásában a Merz egyúttal és mindennek előtt kreatív állásfoglalás, lévén a műalkotás autonóm törvényein alapul. Kizárva a klasszikus művészeti alapanyagokat, és helyettük triviális, kidobott és értéktelen tárgyakat használva, Schwitters a saját környezetét pompás dada-univerzummá alakította, amelyet megtöltött vizuális, irodalmi és hangzó elemekkel. Az összegyűjtött régiségeknek ezt a konglomerátumát, amelyet az alkotó *Katedrális*-nak nevezett, Aleksic Schwittersnek a Gesamtkunst Merzre vonatkozó terveinek fényében vizsgálja, mint a dadaista szintézis tökéletes alkotását, amely nem csak anyagi elemeket, hanem a látás, az érintés, a szaglás és a hallás érzékszerveit is magába foglalja.

Ebben az értelemben Aleksic a *Katedrális*-ban az abszolút műalkotást látja, de nem hagyja figyelmen kívül Schwitters – szintén „antianyagokból” készült – kollázsait sem, amelyek időnként kubizmusba és futurizmusba hajlottak (illetve, Aleksic szerint, Braque és Klee irányába). A jólértelmezett Aleksicnek nem kerülte

¹⁰ DRAGAN ALEKSIĆ: Dadaizam. = *Zenit*, 3. szám, Zágráb, 1921. április, 5.

¹¹ DRAGAN ALEKSIĆ: Kurt Schwitters Dada. = *Zenit*, 5. szám, Zágráb, 1921. szeptember, 4–6.

el a figyelmét az sem, hogy Schwitters munkássága ellentétes a dadaista korpusz érdeklődési körével, és hogy az expresszionizmus elemeit tartalmazza, különösen a dada drámákban, de a szöveg végén mégis arra a következtetésre jut: „Schwittersnél mindenképpen a dadaista jelek kerülnek túlsúlyba”.

Kurt Schwitters-esszéje után a *Zenit* novemberi számában¹² megjelenik Vlagyimir Tatlinnak szentelt esszéje. A Schwitters-esszéhez hasonlóan ennek a struktúrája, szóhasználata és az Aleksić által hangsúlyozott álláspontja is a végletekig beilleszkedik a dadaista poétika szövegébe; a vizsgálat tárgyát képező művészek, ugyanúgy, mint Alexander Archipenko is, akivel egy későbbi szövegben foglalkozik, a saját idejükben és a saját módjukon meghatározó befolyással bírtak a dadaista, vagy más rokon avantgárd – futurista, konstruktivista, szürrealista – praxisra, ma pedig az európai modern művészet kulcsfiguráinak számítanak.

A Vlagyimir Jevgrafoviics Tatlinról szóló szöveg egyféle folytatása Aleksić dadaista manifesztumának,¹³ és a kortárs orosz művészet vívmányairól beszél. „Majakovszkij azt mondta, meg kell semmisíteni a régi » művészet « egész ócskavastelepét”, kezdi Aleksić, hozzátéve, hogy „Majakovszkij kitűnő ember”, ami a kreatív erupció előfeltétele. Ez a szöveg ugyanakkor (túlzott nagyzolás lenne esszének nevezni?) a konstruktivizmus mint az avantgárd művészeti tett, a modern kornak és az új orosz társadalom első bemutatásának számít a jugoszláv térségben, akár a *Zenit*-füzetek bevezetőjének is tekinthetjük a *Zenit*-füzeteknek, amelyek Micićnek az orosz művészekkel ápoltt intenzív kapcsolataiból következtek: e füzetek közül a 17–18. az, amely a legtökéletesebben tükrözi a folyóirat szerkesztőjének ezen irányultságát. A *Zenit* folyóiratnak az első számokban kifejezetten expresszionista vizuális identitása már 1921 tavaszától a borító, a cím és a tördelés tipográfiai megoldásában konstruktivista jeleket mutat, s irányultságára utal a reprodukálásra kiválasztott művek alkotói névsora is: Tatlin, El Liszickij, Moholy-Nagy, Archipenko, Kassák, Rodcsenko, Malevics, Kandinszkij és mások. Sőt, az irodalmi folyóiratként induló *Zenit* harmadik számában megjelenik Dragan Aleksić már említett dadaista manifesztuma *Dadaizam* (Dadaizmus) címmel, valamint Egon Schiele három munkája is az európai művészet expresszionista irányzatairól szóló kitekintés kontextusában (Rastko Petrović, Ljubomir Micić, Virgil Poljanski stb.), azt üzenve ezzel az olvasóknak, hogy a folyóiratnak szándékában áll a művészetek vizuális szempontjaival is foglalkozni. Erre rímel a hazai szerzők (Foretić, France Kralj, M. S. Petrov vagy Bijelić) jelentős illusztrációinak a közlése is, akik olyan kortárs európai alkotók társaságában jelennek meg, mint Modigliani, Survage, Delone vagy cseh és német művészek. Másrészt, ez az orosz művészeteknek és Tatlinnak szentelt szöveg rámutat a „kelet–nyugat” (orient–occident) föllállásra és Micić szlogenjére „Világ művészei – egyesüljete!”), hogy mindez végül a már említett, „új orosz művészetnek” szentelt füzetben kulmináljon. A Tatlinról szóló,

¹² DRAGAN ALEKSIĆ: Tatlin HP/s x Čovek. = *Zenit*, 9. szám, Zágráb, 1921. november 8., 9.

¹³ A *Dadaizmus* című manifesztum először a *Zenit* 3. számában jelent meg, majd ismét a Dada-Jazz című folyóiratban, 1922-ben.

dadaista hangú szövegnek alcíme is van: „Tatlin és a tatlinizmus. Le az egész esztétikával és művészet eddigi piperezésével!!!” A modern Oroszország egészséges művészetére úgy tekint, mint „az anarchizmus és a dilettantizmus rángásaira,,, „mint az „egészséges erők” követőjére. Az avantgárd szelleméhez hűen Aleksic a „tatlinizmust” vizsgálva cáfolja a művész örök zsenialitását, magától a művészet-től pedig elvárja az autonómiát és azt, hogy „rövid ideig tartson”. Ahogy tehát tagadja a régi művészet értékeit, úgy tagadja a művészet tartóssága iránti igényt is: a művészetnek csak a jelen pillanatban kell léteznie. A kreativitás csúcsát az ember és a fémből (vasból, sárgaréz-ből, bronzból, ezüstből) meg üvegből, papírból, gumiból, kaucsukból, fából készült gép ötvöztetésében látja.

Aleksic szövegének közvetlen apropója a *Tatlin tornya* néven is ismert konstrukció, amelyet az alkotó a *Harmadik internacionálé* emlékművének szánt, 1919-ben kezdett rajta dolgozni, és folytatta a munkát az elkövetkező években: egy monumentális acél- és üvegtornyot képzelt el – „elektromos százlábú görgeti a nagyságot a levegőn át”. A konstrukció úgy lett megtervezve, hogy egy harmadával nagyobb legyen a modern társadalom és a 19. század szimbólumánál, a párizsi Eiffel-toronymnál, és az új szovjet állam nagyságát és értékeit hivatott hirdetni, azét a helyét, ahol az új szovjet ember legyőzte a gravitációt, és ahol a „a fensőbbrendű agyember” uralkodik – hasonlóan Micić későbbi Barbarogénuszához. Az acélszerkezet kettős spirálján belülre Tatlin három épületet tervezett, amelyek különböző sebességgel forogtak volna: az első, egy kocka, egy év alatt fordult volna meg a tengelye körül, a második, egy piramis, egy hónap alatt, a harmadik, egy henger, egy nap alatt. A konstrukció csúcsára egy rádióadó került volna, valamint egy projektor, amely vizuális üzeneteket közvetített volna a felhők felé. Ez a terv az orosz konstruktivizmus legfontosabb figurájává tette alkotóját, a modernizmus céljait szolgáló művészet tervezőjét, ami alatt ő mindenekelőtt a forradalmi Szovjet-Oroszország céljait értette. Abbéli igyekezetében, hogy megvalósítsa a művészet és a technológia szintézisét, igyekezett a művészetet a mindennapok szolgálatába állítani, valamint megpróbálta művészetével kifejezni a huszadik századi élet dinamizmusát; mivel alkotásainak szeretett volna gyakorlati alkalmazást találni a való világban, Tatlint kevésbé foglalkoztatták a számításba jövő anyagok tulajdonságai, inkább a technológia és a gépek. Még a forradalom előtt alkotott domborművei és fából meg fémből készült, experimentális háromdimenziós konstrukciói révén Tatlin lett az orosz posztforradalmi konstruktivizmus vezető művésze. Noha magát nem tartotta konstruktivistának, és személyesen sem értett egyet a konstruktivizmus egyes elveivel, ezen szobrok megalkotása közben Tatlin újra kívánta értelmezni a művészet hagyományos fölfogását és a műalkotás folyamatát. Műveivel, különösen a *Harmadik internacionálé*-nak szentelt, meg nem valósult emlékművel a valóság értelmezésének utópisztikus szimbólumává nőtt, ahelyett, hogy elérte volna gyakorlati célját, amely tevékenységének alapját képpezte. Igyekezve a művészetet reklámozni a megalakulófélben lévő társadalom új eszméit, Tatlin anticipált néhány új tendenciát is, amelyek néhány évtizeddel

később teljesen megváltoztatják a szovjet művészetet, és az ő műveinél sokkal nagyobb sikerrel propagálták az új társadalom „értékeit”. Folyamatosan ragaszkodva a „kifejezőerőhöz”, Aleksić végül ezt írja: Tatlin konstrukciójához kapcsolódik Schwitters, a „káosz” dimenziójának bevezetésével, Kandinszkij az érzékelhető világból való kilépéssel („széttépettséggel”) és Chagall a szürrealis dimenzióval („a korszerűség elvével”).

A témához való hozzáállásával, valamint a sajátos dadaista kifejezőmódjával, amely mentes volt a lexikai és helyesírási konvencióktól, Aleksić alapján kérdőjelezte meg a megállapodott esztétikai hipotéziseket, magát a művészetet, valamint a kritikai eljárásokat. Ahogyan a dadaizmus semmibe veszi mindazt, amit a hagyomány elfogadott a művészetben és az esztétikában, Aleksić is kiépíti a saját *antiesztétizmusát*, amely a teljes gondolat- és alkotói szabadságon (a már említett kakotodrakoizmuson) alapul. Határozott, kritikai és destruktív álláspontjával kíméletlenül szembehelyezkedik az egyetemes civilizációs vívmányokkal, így a művészettel is. Érdekes, hogy Aleksić a művészeti jelenségekről írva először és elsősorban az új szobornak szentel figyelmet. Elsősorban az alkotások absztraktsága vonzza, mint „a művészet számára megfelelő fogalom”, valamint az alternatív (véletlen, eldobott, értéktelen) és az új anyagok (üveg, fém, beton, gumi stb.).

Dragan Aleksić utolsó dadaista kiadványa, a *Dada Jazz*, a *Dada-Tank*hoz képest bizonyos megnyugvást jelez – vizuálisan letisztultabb, betűkkel való játszódásra redukálódik, némi reklámmal, viszont hangzatos álnevek és agresszív dadaforizmusok nélkül, amelyek tulajdonképpen a dadaista eszmékre vonatkozó reklámüzenetek voltak –, és komolyabbnak tűnik, sőt, intellektuálisabbnak. Ez látszik a mellékletekben is: a *Dadaizmus*-kiáltvány újbóli megjelentetése mellett ott az Alexander Archipenko szobrászról szóló esszé. Ezeknek a szövegeknek a célja, mint a Zenitben megjelent, Kurt Schwittersről és Tatlinról szóló korábbiaké is, bizonyos művészeti dada-álláspontok proklamálása, amelyek egészében egy sajátos stílusjegységet alkotnak – már ha a dadaizmus esetében egyáltalán beszélhetünk stílusról. Aleksić következetesen megmarad a végletekig közvetlen, sőt, pökhendi és agresszív nyelvezet mellett, amely bővelkedik az önkényes szóalkotásokban és matematikai képletekben, amelyet át- meg átszőnek az asszociációk és a dadaista metaforák, amelyek a mondat értelmét csak látszólag formálják a véletlenszerűen alakított szórend és szójátékok segítségével. Mégis, az esszék látszólagos dadaista káoszát uralják a precíz és kiforrottan megfogalmazott nézetek.

A rövid és lényegre törő mondatokkal, mint valami gyors, gyilkos nyilakkal, Aleksić, a dadaista kritikus, szembehelyezkedik saját korával, történelmével, annak folytonosságával. A dinamizmusért száll síkra („Egységnyi idő alatt minél több történést!”), és az alkotás új dimenzióját az absztrakcióban látja, azzal a megjegyzéssel, hogy „az általánossá válás, az te vagy, DADA”. Ezért aztán az általános dadaista Schwitters áll Aleksićéhez a legközelebb. Schwittersről és az ő dadaista Merz-munkáiról írva Aleksić szélesebb körben vizsgálja a művészetet, szembehelyezve a sablonos akadémizmussal Schwitters álláspontját, amely

lerombolja a művészeti ágak közötti határokat. „Ő a szobrok festői verssoraival zenél, vagy zenei szobrokat fest a verseivel. Schwitters az az ember, akit majd a jövő ismer el!”, teszi hozzá zárszóként Dragan Aleksic, kissé patetikusan, de jóstehetséggel megáldva. Schwitters Merz-szobrai és az említett szöveg megírása közötti rövid időre való tekintettel – és ez vonatkozik a másik két kritikai hangsúllyal megírt (Archipenkóról és Tatlinról szóló) irodalmi szövegre is – érdekes és ugyanakkor lényeges az az objektivitás, amellyel Aleksic tekinti át a poszt-kubizmus, az expresszionizmus, az absztrakt művészetek, az orosz futurizmus és szuprematizmus, valamint a kortárs avantgárd művészet egyéb fogalmainak problematikáját, és még jobban elgondolkodtató, hogy magyarázatai és nézetei mennyire közel állnak a mi korunkhoz. Alexander Archipenkóban Aleksic a szobrászat megreformálóját látja, és a hagyományos értékek tökéletes ellentétét. Az Archipenkóról szóló esszében fölbukkan Hans Arp és Ivan Puni neve is, ami arra enged következtetni, hogy Aleksic az ő munkásságukban látta a modern szobrászat egyik fő fejlődési irányvonalát. Sajnos a *Dada Jazz* folyóirat következő száma már nem jelent meg, így az esszé beharangozott folytatása sem, de a létező szöveg is – Archipenko szobrászatának legfontosabb elemeire alapozva – briliáns elemzése a konstruktivista szobrászatnak. A klasszikus szobrászatról alkotott elfogadott nézetekből kiindulva, amelyeket a homogenitás kifordított fogalma és az antik szépségideál szó szerinti alkalmazása jellemez – ez utóbbi volt ugyanis az összhang, a stabilitás és az elemző szimmetria elérésének egyetlen módja – Archipenko, hangsúlyozza Aleksic, saját rendszert alkot meg, amelyben a stabilitás meghátrál a gravitáció előtt; a gravitáció ugyanis nem föltételezi eleve a materialitás fogalmát, meghatározható a görbület fogalmával is. Ennek során azokra a spirális formákra gondol, amelyek Archipenko szobrait jellemzik, és amelyek a mozgást sugallják – mint a hagyománytól való elszakadás első megnyilvánulását. Archipenko az absztrakt elemek beemelásával magasabb szintre emeli az anyagot, és minden anyag esetében maximálisan kihasználja annak tulajdonságait, asszociálva szinergikus összjátékukra is. A színek beemelásával, ami nincs közvetlen kapcsolatban a festészettel, lehetővé teszi a lehetséges benyomások szintézisét; a szín tehát segíti az absztrakt materializálódását. A művészi élmény ereje mégis leginkább az ösztön romboló jellegében mutatkozik meg, és összetett gondolatmenet követi, amely az elemek szintetizálásához vezet; a formák ilyen értelmezése szükségszerű állomása az absztrakt építésének. Az absztrakt elemeknek köszönhetően az anyag egy magasabb szintre kerül – a felület és a plasztikuság optikája föltételezi a taktilitás meglétét, a megfoghatóságot. Ennek oka lehet a különböző anyagok használata is („az anyagok keverése – mulattság, kreolság, pederasztia”), ami az anyag hosszabb hatóidejét eredményezi. A keveréssel az absztrakt egész összességének teljesebb árnyalatát kapjuk – miközben a részek valóban különállók maradnak, mint a „pánfogalom” részei. Hasonló viszonyt lát Dragan Aleksic a „pándramák” összetevői között, amelyek a legkülönbözőbb kollektív és individuális gesztusok összeségét jelentik: odavetett káromkodásokat,

mozgást-képet-zenét-mimikát-fényt. „A legkülönbözőbb kollektív és individuális gesztusok összességét: kész gondolatokat és odavetett káromkodásokat, áthúzó-dó rendszereket és röplabdaszerű antimozdulatokat, szó-kép-szobor, zene-mimika-fény stb. Mert mindig az anyagot lehet csak használni, tehát a kedvünkre való változtatást. Archipenko az anyagban a kompozíció mestere, variációi egyik pillanatban expresszív módon határtalanok, a másikkban kubistásan behatároltak.”¹⁴ A kritikai tudat ilyen előremozdulása lerombolja az egyetlen helyes rend és egyetlen funkcionális valóság meglétének állandósult fölfogását, repedéseket okozva a konzervatív kritika szilárd falában. A yougo-dada képzőművészeti aspektusai tekintetében ezek a szövegek valamiféle kapcsolatot képeznek aközött, amit a jugo-dadaizmus elméletként kínál, és a sokkal szerényebb gyakorlat között; valamiféle ellentételezést a meg nem valósult művekért – verbális kollázsok ezek, szövegszobrok és elméleti magyarázatok a hiányzó képről.

Néhány évvel az után, hogy Aleksić felhagyott a dadaizmussal, Moni de Buli a *Trakt* című versében szavakkal megfestette a portréját, a kritikus képét, aki képes volt ilyen briliáns elemzést nyújtani a kortárs művészetnek:

A szembeház fölső emeletének kerekéből húzzátok ki a nedves fonalat, amellyel az üvegcső ingén levő monogram külső betűjét hímezték, óvatosan tegyék keresztbe a fekete bulldoghangyák bukott birodalmi térképének lábát, ugyanazzal a szivaccsal töröljétek le az égről a megfelelő számú csillagot és várjátok meg az én írásbeli válaszomat.

A lány balra tart.

Ő minden este kiabál.

Ő csókkal illeti a sampinyon-spion bokszkesztyűjét.

Ő gyertyát szed a karácsonyfáról.

Ő élő higanyt eszik

Ő olyan nagyszerűen céloz, hogy amikor löni kezd, úgy tűnik, a golyó szófogadó kiskutya, fut, pitizni a cél előtt.

Ő mindenekeelőtt egy gyöngéd nő.

Ő (bizisten) a mi szegénykénk.

Miután teljesítették a parancsot, tekerjétek ki a nyakát a villanycsen-gőnek, egyszer a portásnak, kétszer a szobalánynak, háromszor csak azért is, nézzétek meg az idei halvaszületett művek listáját, röviden sirassátok el az alvást, és nagyjából a végére is értünk.¹⁵

Fordította: Rajsli Emese

¹⁴ DRAGAN ALEKSIĆ: Archipenko. = *Dada Jazz*, Zágráb 1922, 12–15.

¹⁵ MONI DE BULI: *Kiša oko Beograda*. Belgrád, 1926.

OLGA ZASZLAVSZKAJA

A Komp-Dada

*Serge Charchoune „tünékeny szórólapjai” az 1910-es és 1920-as évek
transznacionális kontextusában*

Az elmúlt évtized megnövekedett érdeklődése a transznacionalizmus fogalma iránt néhány szerzőt arra sarkallt, hogy „transznacionális fordulatról” beszéljen.¹ A fogalmat különböző tudományterületek, beleértve a művelődéstörténetet, különböző célok érdekében használják. Ugyanakkor megjegyezendő, hogy a kutatók eddig leginkább elméleti és módszertani kérdésekkel és kevésbé empirikus vizsgálatokkal foglalkoztak.² Jelen írás a személyes biografikusság és a dada mozgalom története között kíván kapcsolatot teremteni a transznacionalizmus kontextusában.

Vetrovec szerint egy közösségi hálózatot (*network*) egymással összeköttetésben lévő, csomópontként értelmezhető személyek alkotnak, amely hálózaton a források és információk körforgását értjük.³ Egy nemzetek feletti [*transnational*] csoport vagy közösség interperszonális kapcsolatokon alapul, amelyek különböző szempontok szerint *hazai* és *vendéglátó* országokat kötnek össze. Sőt az információ körforgása a transzmigráció esetében országhatárokon is átível. Ez a megközelítés egyúttal a kulturális találkozásokról alkotott elképzeléseket is aktualizálhatja, valamint vizsgálhatóvá teszi, hogy a két fél – a *hazai* és a *vendéglátó* országok – miként építi fel kölcsönösen a migráció során kialakult helyzetet és a migránsok identitását.

Serge Charchoune (Szergej Sarsun, 1888–1975) életrajzi, irodalmi és művészeti oeuvre-je értékes betekintést nyújthat a transznacionális Európa kulturális és intellektuális közösségeibe az 1910-es évek második felétől a kora 20-as évekig. Charchoune ismert képzőművész, munkái rendszeresen megtalálhatóak a legfontosabb kiállításokon világszerte.⁴ Irodalmi munkássága azonban, amelyet francia vagy német avantgárd lapokban, az orosz *emigráció* folyóirataiban és saját készítésű röplapjaiban publikált, gyakorlatilag ismeretlen a szélesebb közönség szá-

¹ A transznacionális történelem fogalmáról szóló vitákhoz lásd: SIMON MACDONALD: *Transnational History: a review of past and present scholarship*. = https://www.ucl.ac.uk/centre-transnational-history/objectives/simon_macdonald_tns_review

² PATRICIA CLAVIN: *Defining Transnationalism*. = *Contemporary European History*, vol. 14, Cambridge University Press, 2005, 421–439.

³ STEVEN VETROVEC: *Transnationalism and identity*. = *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 2001/4., 573–582.

⁴ Az alábbi linken tizenhat képe és a hozzájuk fűzött kommentár olvasható és látható: JAMES MERLIN: *Charchoune's Pan-Modernism. Serge Charchoune*, <https://www.mummeryschnelle.com/pdf/charchounecatlores.pdf>

mára, miközben, ahogy Dmitrij Kuzim írja, ezek a „röplapok a huszadik századi orosz irodalom legfontosabb elemei.”⁵

Borisz Poplavszkij, Nyikolaj Ocup, Jurij Felzen és Gajto Gazdanov társaságában Charchoune az ún. „fiatal generáció íróihoz” tartozott, akiknek irodalmi tevékenysége jóformán észrevétlen maradt mind a kortársak, mind az emigráció irodalmának kutatói körében.⁶ Külföldön töltött korai éveit és a dada mozgalomban való részvételét gyakran „fiatalos lelkesedésének” tudják be, aminek nem volt számottevő hatása a későbbi munkásságára, noha művészi személyisége nem érthető meg megfelelően ezen korai szakasz irodalmi és művészeti fejlődése nélkül. Az alaposabb vizsgálat során nem érthetünk egyet azzal a megállapítással, miszerint Charchoune „erős és ösztönös visszatérése az orosz eredetéhez” az emigráció kreativitásának az eredményeként fogható fel.⁷ Ez a nagyvárosok (kulturális, ideológiai és pszichológiai) hagyományaival függene össze, ám Charcoune pozíciója az európai kulturális térben nyilvánvalóan más volt. Ebben az időszakban ugyanis, ahogy P. Răileanu írja, „a művészek teljesen szabadon valósították meg ötleteiket, ugyanakkor kölcsönösen nyitottak voltak egymás elképzelései iránt. Az avantgárd mozgalom lehetővé tette a tartományok és a periférikus területek számára a felemelkedést a fővárosok szintjére. Első alkalommal szűnt meg Európa csupán virtuális vagy elképzelt egysége, és legalább a művészetek birodalmában egy közös európai valóság kezdett formát önteni.”⁸ Charchoune pedig mint képzőművész és író jelentősen hozzájárult ehhez a folyamathoz.

MOSZKVA: KORAI ÉVEK

Serge Charcoune 1888-ban egy orosz kisvárosban, Buguruszlanban született, és szlovák származású apja szándéka szerint neki, mint a legidősebb fiúnak kellett volna tovább vinnie a családi üzletet. Ennek megfelelően egy kereskedelmi iskolában tanult Szimbirszkben, de hamar megszakította tanulmányait, és a kazanyi művészeti iskolába kívánt beiratkozni – sajnos sikertelenül. Azonban nem adta fel álmait, és az elkövetkező három évet (1907–1910) Moszkvában múzeumok és galériák látogatásával töltötte, valamint tagja lett Ilja Maskov és Konsztantyin Juon stúdiójának, ahol órákat adott Pjotr Koncsalovszkij, Mihail Larionov, és Natalja Goncsarova is. Ez annak az időszaknak a kezdete volt, amely később az „orosz avantgárd” néven vált ismertté. Koncsalovszkij szerint ekkor mindannyian egy

⁵ DMITRIJ KUZMIN: „Poszle csevo disitszja legcse”: Szergej Sarsun, <http://textonly.ru/case/?article=5684&issue=15>

⁶ Ez különösen igaz azelőtt, mielőtt Párizs Oroszország külföldi kulturális központjává vált a 20-as évek közepén. További részletekért az orosz migráció és a párizsi milió kapcsolatáról: KASPE I.: *Iszkussztvo otszutsztvovaty: nezamecsennoje pokolenyije russzkoj lityeraturi*. M., NLO, 2005; L. LIVAK, A. USZTYINOV: *Lityeraturnij avangard russzkovo Parizsa 1920–1926*. M.: OGI, 2014.

⁷ RENE GUERRA: Profil' Sarsuna. = *Novij zszurnal*. 1976, № 122, 142–150.

⁸ PETRE RĂILEANU: The Avant-garde as Spontaneous Contagion: The Case of Bucharest. = *Dada/Surrealism*, 2015. № 20, 2.

egységet alkottak, aminek alapja a régi festészeti iskolával való szembehelyezkedés volt.⁹ Mások mellett a kör tagjai voltak még a Burljuk testvérek, Arisztarh Lentulov, Alekszandr Kuprin és Robert Falk.¹⁰ 1910 decemberében nyílt meg a *Káro Bubi* című kiállításuk (oroszul *Bubnovij Valet*), habár Charchoune katonai szolgálata miatt nem tudott rajta részt venni.¹¹ Mindazonáltal a korai avantgárd művészekkel való ismeretsége az elkövetkező, külföldön töltött évtizedekben is folytatódott levelezések és személyes találkozások során. Dezertálását követően Varsón, Münchenen és Berlinen keresztül 1912 júliusában érte el Párizst. Rövid berlini tartózkodása idején Charchoune találkozott Andrej Belijel, az Ezüstkör egyik legnagyobb orosz szimbolistájával, mindketten érdeklődtek Rudolf Steiner gondolatai iránt.¹² Párizsban orosz barátai fogadják – Natalja Goncsarova, Mihail Larionov és a Burljuk testvérek: feltehetőleg ők azok, akik további tanulmányi lehetőségeket és kapcsolatokat biztosítottak Charchoune számára. Hamarosan elkezdett járni a korábban a *La Palette* kubista akadémián tanuló Marija Vasziljeva Orosz Szabadegyetemére. Ezt megelőzően Henri Le Fauconnier és Jean Metzinger vette át az akadémia vezetését, akik Charchoune és számos más orosz művész tanáraiként támogatták azok kubizmus iránti érdeklődését.¹³

Már 1913-ban kiállították munkáit a Salon des Artistes Indépendants-ban [a Független Alkotók Szalonjában]. Ám az első világháború kezdetével, nem lévén honosított francia, el kellett hagynia az országot, és a semleges Spanyolországba ment, ahova barátjával, a lengyel származású orosz szobrásszal, Hélène Grünhoff-fal együtt érkezett meg.

BARCELONA

A háború során sok külföldi menekült Spanyolországba a hadviselő országok-ban tapasztalt elnyomás elől. Gabrielle Buffet a menekült művészek, írók és tudósok egy kicsiny, de figyelemre méltó csoportjaként jellemzi őket, akik általában a de la Rambla kávézóban, vagy Josep Dalmau galériájában találkoztak, amely hamarosan a barcelonai avantgárd főhadiszállásává vált.¹⁴ A menekült művészek

⁹ P.P. KONCSALOVSKIJ: *Hudozsjesztvennoje naszlegijje*. M., Iszkussztvo, 1964, 22.

¹⁰ Charchoune szintén barátságba került Alekszej Krjucsonihhal, a „zaum” feltalálójával. E. A. BOBRINSZKAJA: Predszurrealisztjicseszkiye motyivi v esztetyicseszkih koncepcijah A. Krjucsonih 1910-h gg. = *Russian Literature*, January–April 2009, LXV–I/II/III, p. 339–354.

¹¹ További információk a kiállításról és az azonos néven futó művészeti csoportosulásról: G. G. Poszpelov: *Bubnovij valet. Primityivi i gorodskoj folklor v moszkovskoj zsvopiszi 1910-h godov*. M., Pina-kotyeka, 2008.

¹² Később, az 1920-as években, találkozott Steinerrel Berlinben és az 1930-as évek közepén tagja lett Natalja Turgenyeva antropológus körének.

¹³ Udalcova szerint, Metzinger biztatta a tanulókat, hogy látogassanak olyan szalonokat és galériákat, ahol kubisták képei vannak kiállítva. NAGYEZSZA UDALCOVA: *Zapiszki russzkoj kubisztiki*. RA, 1994.

¹⁴ GABRIELLE BUFFET: Arthur Cravan and American Dada. = ROBERT MOTHERWELL (Ed.): *The Dada Painters and Poets. An Anthology*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1981.

többsége hamar integrálódott az avantgárd iránt fogékony katalán művészeti milióbe. Sok – kulturális és személyes – kapcsolat jött létre itt; Charchoune találkozott Marie Laurencin-nel, Juliette Roche-sal, Maximilien Gauthier-val, Albert Gleizes-szel, Otto Lloyddal és testvérével, Arthur Cravannal.¹⁵ Rajtuk kívül több orosz származású, köztük Léopold Survage, Olga Zaharova, Marija Vasziljeva és Chana Orloff is Spanyolországban élt a háború idején.

Később Charchoune így jellemzi kapcsolatait: „Mindennemű hatásra érzékeny vagyok – a környezet hatására, amelyben élek, a hétköznapi élet legkisebb eseményeire és természetesen a barátaim hatására.”¹⁶ Már Párizsban találkozott Léopold Survage-zsal, aki 1912-ben nekifogott úttörő sorozatának, a *Rythmes Colorés*-nak, de munkáját a háború megszakította. Barcelonában Charchoune felfedezte a hispano-mór művészetet, amelynek a hatása könnyen tetten érhető *ornamentális kubista* stílusú képein. Ennek eredményeképp a Dalmau galériában tartott második kiállításának címe *Festett filmek* volt, amely a festmények mellett zenés verseket is tartalmazott.¹⁷ A kiállítást Francis Picabia is látogatta, aki éppen akkor érkezett meg az Egyesült Államokból.¹⁸ Barcelonai tartózkodása idején Picabia egy új, szintiszta dadaista magazint indított el 391 néven – nyilvánvaló utalással Alfred Sieglitz 291 című galériájára.¹⁹ E kis magazin egyik fő célja a háború során Európában szétszórta kubisták összefogása volt. Sok menekült képzőművész és író dolgozott együtt Picabiával, és Charchoune is rendszeresen publikált a lapban.

Az 1917-es februári forradalom után Charchoune megkísérelt visszatérni Oroszországba, még az Orosz Expedíciós Hadtesthez is csatlakozott Franciaországban, de hamarosan megbetegedett. Életének ezen időszakáról nem sokat tudunk. Annyi mindenesetre elmondható, hogy a spanyolországi időszak alapozta meg a kubizmussal való későbbi kapcsolatát.²⁰

VISSZA PÁRIZSBA: A DADA

Visszatérve Párizsba, 1919-ben Charchoune az orosz emigráció és a francia dadaisták egyre népesebb csoportjai között találta magát. Ekkorra Picabia is visszatért az Államokból, ahol Marcel Duchamp segítségével folytatta a 391 kiadását.²¹ Zürichben találkozott Tristan Tzarával, akinek radikális nézetei elragadták. A *Passage de*

¹⁵ További adatokért lásd: G. BUFFET: *I. m.*

¹⁶ ANNIE MORARD: Szergej Sarsun i francuzszkije dadaisti. = *Russzkije piszatyeli v Parizse. Vzgljad na francuzszkuju lityeraturu*. M., Russzkij puty, 2007, 234.

¹⁷ MONTSE CAMPS: *Els Films ornem de Serge Charchoune*. Barcelona, 1917. Si no eren films, que eren? <http://www.raco.cat/index.php/Dart/article/viewFile/100445/151024>

¹⁸ HENRI BÉHAR, CATHERINE DUFUR: *Dada, circuit total*. L'Age D'Homme, 2005, 711–713.

¹⁹ Josep Dalmau szponzorálta az első számokat, amelyek Spanyolországban jelentek meg.

²⁰ Barcelonáról írt levelei: SZERGEJ SARSUN: *Mojo ucsasztyije vo francuzszkom dadaisztyicseszkom dvizsenyiji*. = TOMÁS GLANC (Hrsg. von): „*Sie faulen ber eits, und der Brand ist entfacht*”. *Die russische Perzeption von DADA*. Zürich, Edition Schublade, 2016, 125–130.

²¹ Charchoune Párizsban találkozott Duchamp-mal, aki nagyon szívélyesen fogadta őt. Uo., 128.

l'Opéránál található baszk Certa bárban rendszeresen összejött André Bretonnal, Paul Éluard-ral, Philippe Soupault-val és Louis Aragonnal, majd 1920 május 26-án a Salle Gaveau-ban rendezett Dada Fesztiválon újra találkozott Charchoune-nal is, aki Picabia és Tzara komoly hatására csatlakozott a dadaista mozgalomhoz.

A háborút és az orosz forradalmat követően Párizs számos külföldi otthonává vált, akik új művészeti elképzeléseket, irodalmi munkákat és gondolatrendszereket hoztak magukkal. Picabia tanácsát követve Charchoune megszervezte élete első one-man show-ját a Galerie Fournet-ban. A legtöbb dadaista kiáltvány és csoportos kiállítás tagja volt, részt vett az André Breton által 1921 májusában szervezett Bar-rès-perben, hozzájárult Francis Picabia híres *L'œil cacodylate* kollázsának elkészítéséhez.²² A Tristan Tzara szervezte Dada Szalonban kiállította Picabia mechanikus elvű művészetétől inspirált rajzait. Ezek a kapcsolatai ösztönözték, hogy megírja majd illusztrálja *Foule immobile* (A mozdíthatatlan tömeg) című versét, amely nagyon kedvező fogadtatásban részesült a dadaisták körében. Ez az egyedi munka érdekes kapcsolatba hozható a későbbi *Komp-Dada* [*Transbordeur Dada*] című röplappal: mindkét esetben a kollázsszerű írás dada technikáját alkalmazta.²³

Az 1920-as évek elején Charchoune (és bizonyos mértékben barátai: Valentyin Parnah és Mark Talov is) távol maradt az orosz emigrációtól.²⁴ Inkább a dadaista tevékenységhez köthető francia és nemzetközi kapcsolataikat részesítették előnyben, mialatt igyekeztek bemutatni a dadát a párizsi orosz közönség számára is olyan csoportokon keresztül, mint például a *Gatarapak* és a *Palata poetov*. Érdekes, hogy találkozóikról gyakran beszámol a francia sajtó, többek között a *Montparnasse* is. A magazin egyik szerkesztője – Marsel Se – egyben a *Le Caméléon* kabaré tulajdonosa is volt, ahol összejöveteleiket 1921 tavasza és 1922 nyara között tartották.²⁵ A grúz festő, Lado Gudiashvili freskókat festett a kávézó mennyezetére, s a csoport különböző témájú találkozókra jött össze (összesen 36 alkalommal). A *Montparnasse* részletesen beszámol Valentyin Parnah, Georgij Jevangulov, Mark Talov és Serge Charchoune által szervezett irodalmi eseményekről is. Habár nem tudtam ezen csoportok programjáról egyetlen dokumentumot sem fellelni, céljaikról bizonyos mértékben ír a *Montparnasse*: az összes nemzetiség összes progresszív művészeti gyakorlatát egy egységbe összefogni.²⁶

²² Uo., 126. Lásd még: GEORGE BAKER: *The Artwork Caught by the Tail: Francis Picabia and Dada in Paris*. Massachusetts, The MIT Press, 2007.

²³ Nyikita Szungatov ezt a polifónia egy érdekes példájának tartja, hét évvel megelőzve Bahtyin *Dosztojevszkij poétikájának problémái* című kötetét; összehasonlítva Lev Rubinstein hasonló kártyagyűjteményével és Vlagyimir Szorokin *Ocseregy* című munkájával.

²⁴ Lásd.: T. L. VORONYINA: *Gatarapak*. = *Lityeraturnaja enciklopediya Russzkovo zarubezsja. 1918–1940*. T. 2: *Periogyika i lityeraturnije centri*. M., 2000; ANNIK MORARD: Valentyin Parnah, Mark Talov i Szergej Sarsun – „Parizsszkije sztarozsili” mezdsu Francijej i Rosszijej (1920–1923). = TATJANA MARCSENKO (Red.): *Ot Bunyina do Paszternaka: Russzkaja lityeratura v zarubezsnom voszprijatiji*. M.: Russzkij puty, 2012, 159–174.

²⁵ A. MORARD: *Szergej Sarsun i francuzszkije dadaisti*, 231–249.

²⁶ Uo.

Charchoune *Dada-Lir-Kan* elnevezésű (Dada-Csipogásként fordított) eseményén híres dadaisták is részt vettek: Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard, Theodore Fraenkel, George Ribemort-Dissignes, Jacques Rigaut, Philippe Soupault és mások. A közös versfelolvasáson orosz költők is jelen voltak, többek között Borisz Poplavszkij, az orosz emigráció egyik legtehetségesebb írója, aki később Charchoune rölpapjaiban is dolgozott. A program jellegéből fakadóan kozmopolita volt, a szervezők egyik legfontosabb szándéka a kultúrák közti párbeszéd megteremtésére irányult.

Miközben Charchoune széles körben ismert képzőművész, egyúttal tehetséges és jelentős író is volt, ám sajnálatos módon életének ez a vonatkozása kevésbé ismert, szövegeinek nagy része mai napig nincsen publikálva. Ez részben a háború utáni Franciaország helyzetének következménye, ahol igazán gyorsan a képzőművészek tudtak érvényesülni. Ezekben az években az avantgárd képzőművészet dinamikus fejlődött, míg az íróknak különböző akadályokkal kellett szembenézniük, köztük azzal is, hogy az orosz emigráció kiadói inkább a forradalom előtti irodalom terjesztését részesítették előnyben.

A háború utáni „elveszett generáció” egy új irodalmi figurát hívott életre – a tévelygő és tépelődő fiatal figuráját. Ez a számos francia szövegből ismert új hős Borisz Poplavszkij és Serge Charchoune regényeiben is megjelenik, az *Apollon Bezobrazov*ban (szó szerint: Apolló, a ronda) és a *Dolgolikov*ban. Leonyid Livak a háború utáni francia irodalomról írva megjegyzi, hogy az az 1920-as és az 1930-as években a vallomás felé mozdul el, és hogy az elveszett fiatalokról szóló regények önéletrajzi jellegűek.²⁷ A francia dadaisták és későbbi szürrealisták, akik magukat a saját tudatalattijuk „szerény feltevőeszközeiként” hirdették, ragaszkodtak a nyelv korlátok nélküli szabadságához, így az „automatikus írás” számukra tényleg azt jelentette, hogy mindent a lehető leggyorsabban lejegyezzenek, ami csak az eszükbe jut. Morard szerint Charchoune, Soupault és Éluard szövegeiben kimutathatóak a szürrealizmus korai jegyei is,²⁸ bár Charchoune – ideológiai okokból – sohasem azonosította magát ezzel az irányzattal.²⁹

Az európai avantgárd központjában, érzékenyen a legújabb trendek iránt, Charchoune azt a feladatot jelölte ki magának, hogy ismereteit a szélesebb közönség, mindenekelőtt Oroszország felé is közvetítse. 1922-ben orosz nyelven megjelentetett egy *Dadaizmus* című kiadványt, amelyben így jellemzi az irányzatot: „új (nem csak irodalmi) trend, amely a futurizmus és a kubizmus helyébe lépett

²⁷ Egy kicsivel később, 1924-ben, Marcel Arland – aki az elveszett „egzisztenciális védelmet” kutatva önmagunk tanulmányozása során újradefiniálta az emberi létezés fogalmát – ezt írta a fiatal írókról: „Egyetlen dolog érdekel az irodalomban: saját magam.” Érdemes ezt összehasonlítani Charchoune szavaival: „az egyetlen, amit reflexió tárgyává tehetek, az én magam vagyok.” LEONYID LIVAK: *The Poetics of French Surrealism in Boris Poplavskii's Poetry of 1923–1927*. = *The Slavic and East European Journal*, 2000. Vol. 44, № 2, 177–194.

²⁸ A. MORARD: *Szergej Sarsun i francuzszkije dadaisti*, 240–241.

²⁹ Az irányzatról és vezetőjéről így ír: „Breton minden követőjének piros lapot mutatott fel.” SZERGEJ SARSUN: *Mojo ucsasztyije*, 129.

(...) A dadaizmus kreativitás (és nem elmélet) – negatív, spontán, ok nélküli. Ez a fajta lendület asszociációkat, a tények és események kapcsán felmerülő azonnali és kaotikus érzéseket vált ki, elkerülve az alap-, közép- és felsőfokú akadémi-ai szócséplés (szlováblevanija) húsdarálóját.”³⁰ A szöveg különféle dadaistákra hivatkozik, és egy nagyobb fordítói és kiadói vállalkozás, a Tristan Tzara által kezdeményezett *Dadaglobe* című antológia része volt, amelyet tízezer vaskos példányban terveztek terjeszteni világszerte. 1923-ban, mikor Charchoune lefordítja a dada legfontosabb szövegeit, ezt írja Tzarának: „a dadaizmus orosz nyelvű antológiája máttól valóság.”³¹

BERLIN: DER STURM ÉS A KOMP-DADA

1922-ben Charchoune még aktív tagja a dada mozgalomnak, és berlini látogatásának legalább két célja volt: a szovjet követségen vízumot szerezni és találkozni a német dadaistákkal, akik közül néhányan már az előző évben megismerkedett. Csupán egy rövid utazást tervezett; ehelyett majdnem két évig maradt Berlinben.

Életének ez az időszaka több szempontból is figyelemreméltó. A német dadaisták nagy örömmel fogadták, és részt vett velük egy kiállításon a híres Der Sturm galériában.³² 1922 szeptemberében kiállította *ornamentális kubista* munkáit (összesen negyvenkét darabot) a szobrász Hélène Grünhoff, Alekszandr Archipenko, Kszenyija Boguszlavszkaja, Ivan Punyi, Robert Delaunay, Albert Gleizes, Moholy-Nagy László, Fernand Léger, Kurt Schwitters, Oszip Cadkin és mások társaságában.³³ Ismerősei és barátai köre folyamatosan növekedett; 1923-ban találkozott Maurice Loutreuil-lel is, aki különösen érdeklődött munkái iránt, és meglátogatta kiállítását. Charchoune a Der Strumban tartott tárlatai mellett szervezett egy egyszemélyes kiállítást is a Zaria könyvesboltban.

Irodalmi munkái jelentek meg a *Mertsben*, a *Manometrben*, a 391-ben és más folyóiratokban. Sőt megalapította a Gomeopat kiadót, ahol a *Komp-Dada* [Perevoz-Dada/Transbordeur-Dada] rölapok első három számát publikálta. Andrejko szerint nehéz lenne ezeket a szórólapokat néhány szóban körülírni: inkább jegyzetfüzetekhez hasonlítanak, amelyekben az író későbbi munkáihoz szükséges gondolatait rögzíti. A mondatoknak nem célja a magyarázat vagy megértetés – az olvasó a tartalom és forma újszerűségét egyedül, magára hagyva igyekezhett fel-

³⁰ SZERGEJ SARSUN: Dadaizmus (kompiljácija). = TOMÁS GLANC (Hrsg. von): „Sie faulen ber eits, und der Brand ist entfacht”. Die russische Perzeption von DADA. Edition Zürich, Schublade, 2016, 97–107.

³¹ A. MORARD: Szergej Sarsun i francuzszkije dadaisti, 232.

³² INGRID PFEIFFER, MAX HOLLEIN (Hrsg. von): Sturm-Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910–1932 (Katalog zur Ausstellung vom 30. Oktober 2015 bis 7. Februar 2016 in der Schirn Kunsthalle Frankfurt). Köln, Wienand Verlag, 2015.

³³ Közlemény a kiállításról a résztvevők névsorával: http://digital.bib-bvb.de/webclient/Delivery-Manager?custom_att_2=simple_viewer&pid=8989536

dolgozni.³⁴ Néhány kutató szerint Charchoune a futurista röplapokat igyekezett másolni, ám *tünékeny röplapjai* a közelebbi vizsgálat szerint szorosabb kapcsolatot mutatnak dadaista folyóiratokkal, különösen a 391-gyel.

Végezetül: Charchoune részt vett az *Orosz művészet* nevezetű kiállításon a van Diemen's galériában. Feltehetőleg leginkább a berlini orosz folyóiratokból (úgy mint a *Nakanunye* [*Előestén*]) értesült a Berlinben tervezett további orosz kiállításokról is, és úgy gondolta, ezeken ismét terjeszteni fogja a dadát. Visszaemlékezései szerint a távolság és területi töredezettség ellenére az emigráció azért volt képes az irodalom által egységesülni, mert mindenki mindent elolvasott, és mindenki kapcsolatban állt mindenkivel. Barátainak és kapcsolatainak növekvő listáján már El Liszickij, Szergej Jeszenyin és Borisz Paszternak is rajta volt, akik ezekben az években ugyancsak Berlinben tartózkodtak.

Németország volt az első állam, amellyel Szovjet-Oroszország kapcsolatot létesített a polgárháborút követően. Kulturális kapcsolatok már az 1922 áprilisában aláírt rapallói szerződés előtt is létrejöttek. 1921-ben alakult meg a nemzetközi munkásokat segítő szervezet, a Mezsrapom, ami sokban támogatta a berlini kiállítások ötletét. A forradalom utáni Oroszország kulturális fejlődése iránti érdeklődést El Liszickij és Ilja Ehrenburg tevékenysége is elősegítette, akik 1922-ben indították el *Vescs* (*A dolog*) című vállalkozásukat, amelynek szerkesztői előszavában az „Oroszország blokádjának vége” mondat olvasható.³⁵ Az orosz kultúra másik közvetítője maga az emigráció volt. 1921-ben körülbelül százezer orosz menekült tartózkodott Berlinben. Orosz iskolák, templomok, könyvtárak, színházak, galériák és boltok is nyíltak ekkortájt. A migránsok száma folyamatosan növekedett, elsősorban olyanok érkeztek, akik nem fogadták el az Októberi Forradalmat és az új rendszert. 1922 őszén deportálták a kiemelkedő orosz filozófusokat és írókat (ez az ún. „filozófushajó”), akik közül sokan először Németországban telepedtek le.

Eberhard Stenebergnek írt levelében Charchoune megemlékezik a költő Minszkij által alapított orosz klubról a Conditorei Leonban, ahol az orosz írók találkoztak és nyilvános előadásokat tartottak.³⁶ Köztük volt Andrej Belij és Alekszej Tolsztoj, Ilja Ehrenburg és Vlagyimir Majakovszkij, Borisz Paszternak, Szergej Jeszenyin, Vlagyiszlav Hodaszevics, Georgij Adamovics, Irina Odojevceva, Lev Sesztov, Ilja Zdanevics és Borisz Sklovszkij, csak hogy néhányat említsünk.

A különböző találkozókon való részvétel mellett Charchoune írt, fordított, előadásokat tartott, kiáltványokat terjesztett, kiállításokat szervezett, El Liszickijen és másokon keresztül szövegeket juttatott el Oroszországba. Tzarának arról ír,

³⁴ M. O. ANDREJENKO: „Perevoze DaDa” i „letucsih liszovkah” Sarsuna. = *Russzkij almanah*. Paris, 1981, 393.

³⁵ Charchoune röplapjában így hivatkozik erre: „Krjucsonihot, Burljukot és a 41-et megette a blokád rozsdája”. Itt a „Burljuk” egy testvérpárra, Davidra és Nyikolajra vonatkozik, a „41” pedig a 41° Egyetemre, amelyet Alekszej Krjucsonih és Ilja Zdanevics szervezett Tiflisben.

³⁶ E. KUDRJAVCEVA: „V kakuju bi sztoronu ne povoracsiavsza, vszjudu natikalszja na szobsztvennij pamjatnyik...”: Szergej Sarsun v arhivah Svejcariji, http://samlib.ru/j/fjarich_irina_georgiewna/sharshunvarhivah.shtml

hogy a dada fontosabb szövegeit „Moszkvába, Petrográdba, Odesszába, Arhangelszkbe, Irkutszkba és mindenekelőtt Krucsoniához” kell eljuttatni.³⁷

Nem meglepő, hogy a „Komp” [Transbordeur] szó – oroszul *perevoz* – található saját kiadású röplapjainak fedőlapján. Ezekben a lapokban magát „hajótulajdonosnak” nevezte, és mediátornak tartotta, aki a gondolatok közvetítését biztosítja. Az első ilyen kiadvány 1922-ben Berlinben jelent meg, az utolsó 1973-ban Párizsban – egy hosszabb szünettel 1939 és 1955 között. A röplapok – a dadaizmusról szóló szöveg logikus következményei – amelyekben Charchoune saját véleménye és reflexiói mellett híres dadaistákra, főbb munkáikra és gondolataira utal. Folytatja a dadaista tradíciót azzal is; hogy a megidézett neveket gyakran ironikus kontextusba helyezi. A szövegek komoly ismeretekről tanúskodnak a dada mozgalom és az orosz avantgárd újításai kapcsán. A forradalmat és a szabadságharcot követő blokádot a fejlődésre nézve károsnak tartotta. Ezt olyan mondatokban fejezte ki, mint az „a blokáddal sújtott orosz irodalom csapdája”. Más helyen ezt írja: „Liszicska arról akar meggyőzni, hogy az ő pastry-ja [francia sütemény] jobb, mint a francia”.³⁸ Itt a *Liszicska* („kis róka”) El Liszickijre utal, aki elutasította Tzara *Gázszívének* a fordítását, mondván, ez nem releváns az orosz közönség számára.³⁹

A röplapok általában rövid mondatokból állnak, és csak néhány esetben hosszabb szövegekből, mint például a *Tanulók sztrájkja* című jegyzet, ahol azt írja, hogy „a 41° Egyetem tanulói azért kezdtek éhségsztrájkba, mert nem akartak tovább rohadt *Zaumot* és *Szdviget* enni (...)”. A *Zaum* szó itt Alekszej Krucsonihra és Ilja Zdanyevicsre (*Iljazid*) vonatkozik, akik *zaum* stílusban írtak verseket.⁴⁰ Más dada stílusban írt mondata pedig Mihail Laronovra (*Laroscenenok*), egy régi barátjára és a kritikus Mark Romov által szervezett párizsi csoportra, a *Cserezre* (szó szerint: *Keresztül*) vonatkozik.

A kiadvány címei a következőek: *Perevoz-Dada* vagy *Transbordeur Dada* [Komp-Dada] (13 alkalommal, 1924–1949), *Pamjatnyik* [Emlékmű] (3 alkalommal, 1948–1957), *Klapan* [Szelep] (20 alkalommal, 1958–1968), *Vjuska i Vjuska* [ennek a szónak három jelentése is van az oroszban] (4 alkalommal, 1969–1971), *Szvecsecska* [Kis gyertya] (2 alkalommal, 1972–1973).⁴¹ A forma és a módszer az évtizedek alatt változatlan maradtak – a 2–4 oldalas publikációkat kézzel kézre terjesztették. Ezek – sok más írásához hasonlóan – nem örvendtek nagy elismerésnek az orosz

³⁷ A. MORARD: *Szergej Sarsun*, 233.

³⁸ *Perevoz DaDa (Transbordeur DaDa)*, 1922, №1. <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Perevoz/Perevoz%201922/index.htm>

³⁹ A. MORARD: *Szergej Sarsun*, 243.

⁴⁰ 1918-ban Zdanyevics Krucsonihhal és másokkal együtt megszervezte a „41°” csoportot. Három évvel később Párizsban csatlakozott a dada mozgalomhoz.

⁴¹ E. KUDRJAVCEVA: „V kakuju bi sztoronu nye povoracsiavsja...”; A. A. RJUKINA: O prirogye lisztovok Sz. Sarsuna. = *Vesztnyik MGOGI. Szerija Filologija*, 2012/2, 65–70.

írók körében (talán Georgij Adamovicsot leszámítva, aki *Dolgoikov* című próza-versét komoly irodalomként tartotta számon).⁴²

A rölapok, ahogy más Charcoune-szövegek, nem csak a szoros olvasást igénylik, hanem a nemzetközi avantgárd és az orosz kultúra irodalmi és képzőművészeti örökségének alapos ismeretét is – és egy külön tanulmányt érdemelnének.

PÁRIZS: A DADA UTÁN

Majdnemhogy két Berlinben töltött év után Charchoune felhagyott a gondolatlat, hogy visszatérjen Oroszországba. Állítása szerint ez Isadora Duncan hatására történt, akivel Szergej Jeszenyin estjén újra találkozhatott a német fővárosban. Korábban Duncan érdeklődött nála Oroszország felől, most a táncosnőn volt a sor, hogy beszámoljon az orosz művésznek Szovjet-Oroszországban szerzett mindennapi tapasztalatairól. Ekkor az alábbiakat írta Charchoune: „proszovjet gondolkodású emberként mentem Berlinbe, és teljesen szovjetellenesként tértem vissza.”⁴³ Amikor Párizsba érkezett, teljesen megváltozott szituáció fogadta. Francis Picabia visszavonta anyagi támogatását a *Dadaglobe*-tól, és bejelentette a „dada végét”.⁴⁴

A kritikus André Salmon bemutatta a galériatulajdonos Jeanne Buchernak, aki 1926-ban már kiállította munkáit is. Nagyjából ebben az időben találkozott Charchoune a purista festővel, Amédée Ozenfant-nal, és elkezdte saját tiszteletlen és ötletes stílusát a purizmus szigorú szerkezetével ötvözni. Egyéni kiállításai voltak Párizsban és külföldi galériákban egyaránt, beleértve az Egyesült Államokat (1932), Prágát (1935), illetve részt vett számos közös kiállításon is. Fenntartotta kapcsolatait francia és német kollégáival, miközben megmaradt az orosz közösség központi figurájának is; ő adta ki az orosz emigráció *Csiszla* [Számok] című magazinját, részt vett a *Zeljonaja lampa* [Zöld Lámpa] (Zinaida Gippius és Dmitrij Merezszkovszkij) és a Kocsevije [Nomádok] (Mark Szlonyim) csoport találkozóin. Sajnálatos módon az otthonnal – Szovjet-Oroszország – való kapcsolata egyre jobban elhalványult, mivel egyre több barátja tűnt el az 1930-as évek tisztogatásai során.

A gazdasági válság nehéz éveiben francia kollégái segítettek neki a túlélésben. A háború után viszont ő segített a szovjet migráció harmadik hullámával érkezőknek, például a Lianozovo csoport vezetőjének, Oszkar Rabin képzőművésznek. 1971-ben Szergej Sarsun néven életmű-kiállítása volt a párizsi Modern Művészetek Múzeumában. 1974-ben, halála előtt egy évvel a Galapagosz-szigeteken tett látogatást.

⁴² SZ. SARSUN: *Dadaizm. Szosztavityel i kommentariji Sz. Sargorodskovo*. B.m. Salamandra P.V.V., 2012, 110.

⁴³ SZERGEJ SARSUN: *Mojo ucsasztyije*.

⁴⁴ Nem teljesen egyértelmű, hogy Picabia miért hozott ilyen döntést. Adrian Sudhalter feltételezi, hogy a francia hatóságok nyomására történt így, akik az orosz forradalom szimpatizánsát látták benne. ADRIAN SUDHALTER: *How to Make a Dada Anthology*. = ADRIAN SUDHALTER (Ed.): *Dadaglobe Reconstructed, Exhibition catalogue*. Zürich, Kunsthaus Zürich and Scheidegger and Spiess, 2016, 22–68.

Picassóhoz hasonlóan, aki 1901-ben Párizsba érkezve azonnal magáévá tette a posztimpresszionizmus legfőbb újításait, Serge Charchoune is kihasználta egyedülálló transzmigráns helyzetét, és a különböző kultúrák, stílusok és a „modernizmus mindenféle meghatározásai, elképzelései és abszolútumai” között közvetítő kompként, érzékenyen és nem leereszkedő módon „alkalmazta azokat és tette őket egészen személyessé.”⁴⁵

Fordította: Szemes Botond

⁴⁵ JAMES MERLIN: *Charchoune's Pan-Modernism*.

A dada Prágában, 1923: a Devětsil és a dadaizmus hatása

A Devětsil művészeti társulást 1920-ban alapította Karel Teige, Jaroslav Seifert, Vladislav Vančura és Adolf Hoffmeister Prágában. A tagok között voltak előadóművészek, fényképészek, építészek, teoretikusok, költők és írók, akik mindannyian igen aktívan részt vettek és komoly erőfeszítéseket tettek az 1920-as évek cseh művészeti színterének megszervezésében. A tagok számos művészeti folyóiratot és antológiát kiadtak, emellett kiállításokat is szerveztek. A Devětsil – különböző okokból – sok korabeli művészeti irányzatot magába olvasztott, például a szovjet konstruktivizmust, a francia purizmust és a berlini dadát.¹ A dadaizmus Prágával való összefonódása egy olyan téma, amely a cseh avantgárd teljes történetére kiterjed, lásd például Karel Teige vagy Bendřich Vaclavek dadáról szóló teoretikus szövegeit és esszéit,² František Halas dada jellegű verseit, valamint Kurt Schwitters és John Heartfield 1920-as évek végi és 1930-as évekbeli prágai tartózkodásait. Tanulmányomban a Devětsil kulcsfontosságú évére, 1923-ra fogok koncentrálni,³ közelebbről pedig a *Bazar moderního umění* [A modern művészet vására], amelyet gyakran a berlini dadaista kiállítás felidézéseként tartanak számon.

1920 óta a csehszlovák művészeti színtér a dada mozgalomról egyrészt olyan közvetítőkön keresztül értesült, mint Roman Jakobson,⁴ másrészt személyes kapcsolatok révén: Raoul Hausmann, Andreas Baader és Richard Huelsenbeck 1920 márciusának elején, „dadaturnéjuk” egyik állomásaként léptek be Csehszlovákiába. Megpróbálták prágai német nyelvű újságokban hirdetni az előadásait, de úgy tűnt, a cseh művészek többségét nem nyűgözik le a Németországból érkező dadaisták. 1921 szeptemberében még egyszer visszatértek Prágába: Kurt Schwitters, Raoul Hausman és Hannah Höch tartottak ekkor előadóestet. A Devětsil-csoport azonban valójában nem ismerte fel a dadában rejlő lehetőségeket, így nem mélyedtek el abban egészen 1922-ig.⁵ Amikor a Devětsil nyitni kezdett az európai művészeti mozgalmak felé, akkor fedezték fel maguknak a purizmus és a konst-

¹ KRISZTINA PASSUTH: *Treffpunkte der Avantgarden Ostmitteleuropa 1907–1930*. Budapest–Dresden, Verlag der Kunst, 2003, 130.

² Ezek közül néhányat angolul is kiadtak, lásd: TIMOTHY O. BENSON, ÉVA FORGÁCS (Eds.): *Between worlds. A Sourcebook of Central European Avant-Gardes 1910–1930*. Los Angeles, MIT Press, 2002.

³ Az 1923-as és nagyon aktív és változékony időszak volt a Devětsil számára, már ha csak az első kiállításokat és a poetizmus fejlődését tekintjük is.

⁴ TIMOTHY O. BENSON: *Mapping Culture in Central Europe: Dada and Devětsil*. = VOJTECH LAHODA (Ed.): *Local Strategies International Ambitions. Modern Art and Central Europe 1918–1968*. (Papers from the International Conference, Prague, 11 – 14 June, 2003), Prague, 2006, 171.

⁵ HANNE BERGIUS: *Das Lachen Dada. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*, Gießen, Anabas, 1989, 355–357, 376.

ruktivizmus mellett a dada mozgalmat is. Pozitív fogadtatásra találtak közöttük az olyan dadaisták, mint Man Ray, Tristan Tzara és Kurt Schwitters – itt tehát egyfajta fáziskésést láthatunk: amikor 1923-ban Berlinben vagy Zürichben majdnem véget ért a dada, Prágába éppen akkor érkezett meg.

Habár egyetlen cseh művész se nevezte magát dadaistának, a dada hatással volt Csehszlovákia fejlődő művészetére még ha ez paradoxnak és ellentmondásosnak tűnik is. Ezért szeretném közelebbről szemügyre venni a dada prágai hatását, tekintetbe véve egyrészt a *Bazar moderního umění* által kialakított kiállítás-fogalmat, másrészt 1923 vizuális művészetét.

BAZAR MODERNÍHO UMĚNI – DADASZERŰ KIÁLLÍTÁS CSEHSZLOVÁKIÁBAN?

A dada első hatása Csehszlovákiában a Devětsil első nagy kiállítását tekintve, az 1923-as *Bazar moderního umění*ben (*Modern Művészeti Vásár*) érzékelhető. Ez volt a csoport első szervezett megjelenése. A kiállítást Karel Teige, Bendřich Feuerstein, Jaromir Krejcar építész és Josef Šima festő kezdeményezték, és novembertől decemberig Prágában, a „Dům umělcůban” [a művészet háza] mutatták be, majd továbbvitték Brnóba.⁶ Maga a tárlat festmények, építészeti alkotások, fényképek, poszterek és ready-made-ek keveréke volt, ezért olvasható gyakran a mai szakirodalomban az, hogy a *Bazar moderního umění* az *Erste-Internationale-Dada-Messe* felidézése volt.⁷ A berlini dadának ez a legendás kiállítása 1920 júliusa és augusztusa között, Dr. Otto Burchard galériájában került megrendezésre. A kiállítás tizenkét képe szolgált elképzeléssel a két kiállítóteremhez és a majd kétszáz kiállítási tárgyhoz. Ahogy az a kiállításról készült képek alapján rekonstruálható, itt minden keveredett:⁸ láthatók voltak Raoul Hausmann, John Heartfield és George Grosz fotómontázsai, ki voltak állítva Hannah Höch babái, a falakon tipográfiai kompozíciók és a *Neue Jugend* című dada magazin, és egy groteszk, katonának öltöztetett bábú, George Grosz alkotása röpködött a látogatók fölött.⁹ Az *Erste-Internationale-Dada-Messe* koncepciója és a kiállítási tárgynak titulált objektumok széles köre a művészet definíciójának kiterjesztését jelezte. A berlini dadaistáknak ez a technikája hasonlóképpen jelent meg Csehszlovákiában is.

A BAZAR MODERNÍHO UMĚNI KIÁLLÍTÁSI TÁRGYAI

A részleteket tekintve a *Bazar moderního umění*n különösen laza elrendezésű volt – hasonlóan az *Erste-Internationale-Dada-Messé*hez –, amely kifejezetten szokatlan volt Prága számára. Bár egyetlen fénykép sem maradt fenn a kiállításról,

⁶ A *Bazar moderního umění* meghívója az időt és a helyet is említi, lásd: PASSUTH: I. m., 146.

⁷ PASSUTH: I. m., 145.

⁸ HANNE BERGIUS: *Montage und Metamechanik. Dada Berlin – Artistik von Polaritäten*. Berlin, Gebrüder Mann, 2000, 232.

⁹ Az összes fénykép látható itt: HANNE BERGIUS: *Montage und Metamechanik*, i. m., 234, 242, 244, 258.

a számos írásos dokumentum alapján könnyen rekonstruálható a kiállítás. Teige szerint az építészeti munkákat, festményeket és rajzokat kiegészítendő „géppalkat-részek, filmrészletek, tűzijátékokat és cirkuszi jeleneteket ábrázoló fényképek jelentek meg, melyek hatását különböző posztterek, könyvek és tárgyak fokozták”.¹⁰ Összesen százhetvenhét tárgy volt kiállítva a „Dům umělcůban”.¹¹

Ha közelebbről megvizsgáljuk magukat a kiállítási tárgyakat, úgy tűnik, az úgynevezett *plasztikák* kivételes szerepet játszottak a többi kiállítási tárggyal szemben. Ezek a plasztikák – a teljes koncepción túl is – újabb laza kapcsolatot jelentenek a dada elveivel: az egyik kiállítási tárgy egy viaszfigura, egy korabeli fodrászüzlet próbabábubüszkje; ez az úgynevezett *parókafej* az 1920-as évek elejéről (rekonstrukció).¹² Maga a fej az 1920-as évek elejének dokumentációjának is tekinthető: a városi kultúra, a korabeli technikai újítások és a divat manifesztálódik ebben a tárgyan. A fejet ready-made-ként állították ki: semmit sem változtattak meg vagy dolgoztak át rajta, egyszerűen művészetnek kiállították ki ezt a hétköznapi tárgyat. Szintén kiállítási tárgyak voltak a golyóscsapágyak, melyek egyértelműen fejezték ki a Devětsil csoport gépesztétika iránti csodálatát. A golyóscsapágy a modern szépség, a modern formák szépségének jelképe volt.¹³ A kiállítási tárgyak közül egyet sem változtattak meg; egyik sem önmagában való bizarrsága miatt volt sokkoló, csupán a kiállításon való megjelenésük révén. Mindegyik tárgy valamilyen aktuális elképzelést reprezentált, az új technológiák egy aspektusát, vagy a Devětsil alkotói programjára utalt – modern élet, gépkultusz, utazás és nemzetköziség vagy a festészet legyőzése.¹⁴ Ezt megerősíti Jaroslav Jíra egy kritikája, amely a *Stavba* folyóirat második évfolyamában, 1923-ban *Bazar moderního umení* címmel jelent meg:

A Devětsil kiállítása magabiztos és határozott volta, programjának modern nyelve és művészi értékei miatt az évad legjelentősebb kiállítása. Ezek ma mind ritkaságszámba mennek ebben az országban. Ez nem kiállítás, nem akadémiai szalon a szó bevett értelmében. A fiatal művész megfontoltan kerülte ezt a szót, amikor a Modern Művészetek Vásárának nevezte el. Valóban egy vásár, egy bazár, élethű áttekintése a modern ember sokszínű érdeklődésének: építészet, műszaki munkák, festmények, posztterek, fényképek, reprodukciók – más szavakkal a specifikusan művészi munkák és a művészi szépség mellett megjelenik a fotogén és a biomechanikus szépség, a mérnöki alkotások (mint például a golyóscsapágyak) vagy egy parókagyárból származó viasz-

¹⁰ KAREL SRP: *Teige in the twenties*. = ERIC DLUHOSCH, ROSTISLAV SVACHA (Eds): *Karel Teige 1900–1951. L'enfant terrible of the Czech modernist Avant-Garde*. Massachusetts, MIT Press, 1999, 26.

¹¹ Ez megállapítható a kiállítás katalógusa alapján.

¹² Az itt következők az alábbi helyen közölt képekre vonatkoznak: PASSUTH: *I. m.*, 146.

¹³ PASSUTH: *I. m.*, 145.

¹⁴ FRANIŠEK SMĚJKAL (Ed.): *Devětsil. Czech Avant-Grade Art, Architecture and Design of the 1920s and 30s*. London–Oxford, Museum of Modern Art Oxford and Design Museum London, 1990, 15.

bábu az egyszerre divatos és modern szobrászat kitűnő mesterségbeli tudás példaként. Dióhéjban, ez az utca színháza és a sport biomechanikája, teljes életszemlélet, a kortárs modern művész érdeklődése az őt a társadalomhoz és az élethez fűző aktív kapcsolat iránt, ezen belül is azon viszony iránt, amely őt a kortárs, drótok uralta kultúra technikai és mechanikai eredményeihez fűzi.¹⁵

A kritika először a kiállítás nagyszerű fogadtatását írja le a kortárs prágai közegben. A kiállítás „programjának modern nyelve” ritkaságnak számított Csehszlovákiában. Később a szöveg bemutat néhány a berlini dadával és az *Erste-Internationale-Dada-Messe*vel való összefüggést, a kiállítás címét és átfogó koncepcióját véve alapul: a kiállítás szót felszámolták, új és mindennapi tárgyakat kiállítottak ki műalkotásoknak – egyszerre vált művészetté a minden és a semmi. Igent mondtak a fantáziadús és invenciózus alkotásokra, és nemet a művészet korábbi, hagyományos és sztenderd formáira. A két kiállítás és címük összehasonlításából egyértelmű, hogy mindkettő elkerülte a klasszikus kiállítás szó használatát. Ehelyett címükbe a „Messe” és a „Bazar” szavak kerültek, amelyek másfajta jelentést hordoznak. Tehát mindkét kiállítás mögöttes koncepciója az alapvetően árupiacnak álcázott antikiállítás volt, amely „termékeket” kívánt bemutatni „művészet” helyett – Prágában talán ezért voltak a műalkotások árai listába szedve.¹⁶ Berlinben még a művészet szót is eltörölték a címből; Teige és a kollégái ugyan szintén el akarták kerülni a művészet (*umění*) szó használatát, de nem találtak helyette megfelelő kifejezést. Mindez összefügg a mindkét kiállítás által követett művészetfelfogással, miszerint „a művészet halott”. Az *Erste-Internationale-Dada-Messe* arról a fényképről lett híres, amelyen a berlini dadaisták merészen kinyilatkoztatták: „Kunst ist tot” (A művészet halott)¹⁷ Teige a „Liquidierung der Kunst”-ról (A művészet megszüntetése) visszatekintve azt írta: meg kell hirdetni az új művészetet, ezt tették 1920-ban Berlinben, ahogy 1923-ban Prágában is.

Visszatérve a kiállítási tárgyakra: a *Bazar moderního umění* katalógusában az emlegetett két kiállítási darabot, a parókafejet és a golyócsapágyat „moderní plastika” megnevezéssel a számozott lista legvégén találjuk meg, 176-os és 177-es sorszámmal. Mindkettőt a „Film, stroje, aviony, koraby” (film, gépek, repülő, hajók) kategóriában helyezték el a művész megnevezése nélkül, tehát a „moderní plastika” úgy tűnt, nem csupán műalkotás, de az univerzális érvényesség jelzése is. Jirá a parókafejet „az egyszerre divatos és modern szoboralkotás kiváló mestermunkájaként” írta le, a golyócsapágyat pedig „mérnöki alkotásként”. Úgy tűnik, ez a tárgy az új és dicsőséges 1920-as évek kézi készítésű jelképe, és modern szoborrá nevezték ki. A gépkultusz nemcsak a dadaizmus érdeklődési körén alapult, hanem a Devětsil nemzetközi orientációján is. A francia művészet imádata Teige 1922-es párizsi tartózkodásával érte el csúcspontját. Itt találkozott olyan

¹⁵ BENSON, FORGÁCS (Eds.): I. m., 363.

¹⁶ Az árakat feltüntették a kiállítás katalógusában.

¹⁷ BERGIUS: *Montage und Metamechanik*, i. m., 235. A fénykép a 280. oldalon található.

művészekkel, mint Man Ray, akinek a műalkotásait Csehszlovákiába is elvitte. Man Ray alkotásaival egyetlen külföldi művészként szerepelt a *Bazar moderního umění*-ben. Fényképei a „Mechanická + fotogenická krása” (mechanika + fotogén szépség) felirat alatt voltak elrendezve. De a francia tapasztalatok már az 1922-es *Zivot II*-ben megmutatkoztak. A borítón egy korai fotómontázs látszik, klasszikus oszlopok, a háttérben feltűnik a tenger. Az előtérben, jobb oldalt az első iparilag gyártott termék, egy kerék tapossa ki a Devětsil művészetbe vezető útját.

Ugyanakkor Csehszlovákiában 1922-ben nagyon erős volt az amerikai hatás is: az amerikai broom magazin, amelyet Csehszlovákiában is jól ismertek, kiadott egy fényképet Paul Sandről az 1922-es novemberi számban. Ez az egyszerű fénykép jelentős hatással bírt a Devětsil művészetelméletének fejlődésére nézve: Karel Teige a Paul Sandről készült fényképet *Disk* című lapjában művészeti alkotásnak nevezte. Egy más mellé sorakoztatja az iparilag gyártott golyóscsapágyat Jacques Lipchitz és Ossip Zadkine szobraival, és mindhárom tárgyat „modern plasztikaként” írja le. Végül a golyóscsapágy a *Bazar moderního umění*-ben nemcsak modern plasztikaként került leírásra, de akként is állították ki.¹⁸

Ez összecseng a dadaistáknak azzal az alapvető ötletével, hogy eltöröljék a régi hagyományokat és túllépjenek az általános művészetfogalmon. Az *Erste-Internationale-Dada-Messe* politikailag motivált és nihilista volt, elég csak George Grosz kiállítási tárgyaira gondolni; meg akarták törni a kor berlini zűrzavarát. A *Bazar moderního umění* célja, úgy tűnt, hogy nem az *Erste-Internationale-Dada-Messe* utánzása, hanem sokkal inkább az, hogy olvasztótégelyt hozzon létre a kortárs modern művészek és a társadalomhoz, kultúrához, technikai vívmányokhoz fűződő kapcsolatuk számára. Úgy tűnik, kicsit másféle cél ez, mint az 1920-as berlini tárlaté. Prágában egyetlen kiállítási darab sem volt politikailag motivált, inkább úgy tűnt, a mindennapi élet újfajta átesztétizálását próbálták megvalósítani. A *Bazar moderního umění* nem csupán a dada felidézése volt; inkább olyan volt, mint a Devětsil csoport nemzetközi érdeklődési irányainak és összeköttetéseknek összegzése, a kiállítás maga pedig mint a Devětsil aktuális tevékenységének sokszínű bemutatása.¹⁹

A DADA HATÁSA A DEVĚTSIL CSOPORT VIZUÁLIS MŰVÉSZETÉRE

A kiállítás tárgyai mind valamilyen szinten reflektálttá váltak a Devětsil csoport műalkotásaiban is, ami azt jelenti, hogy nem csupán a „mérnöki munkát” és a viaszbabut kiállították ki „modern plasztikának”. Például a kirakatok hirdetései is a Devětsil-kör művészetének tipikus elemeit képezték, és ezt gyakran a költészetben és a vizuális művészetekben is megismételték. A dada általános kollázs- és fotómontázs-technikája már 1922-ben a Devětsil csoport népszerű művészi ki-

¹⁸ SRP: *I. m.*, 26. és SMĚJKAL (Ed.): *I. m.*, 15.

¹⁹ SMEJKAL: *I. m.*, 14.

fejezőmódja volt. A Devětsil ugyanakkor nem egyszerűen a dada reprodukciója. A dadaista fotómontázstól és kollázstól 1923-ban a poétizmus irányába haladtak tovább – a csehszlovák kollázművészet egyedülálló irányzata felé. A képi költészet ezen darabjait a dadaizmus és a konstruktivizmus közé helyezhetjük el. Herta Wescher *History of Collage* című munkája a képi költeményeket a dada-fejezetbe sorolja. A dadaista és a konstruktivista alkotók ugyanonnan indultak ki: fényképeket, reprodukciókat, képeslapokat és ikonokat használtak montázsaik alapjául. A dadaisták ugyanakkor a valóságnak azokat a szilánkjait igyekeztek kifejezésre juttatni, amelyek aztán agresszív és robbanékony visszhanggal káoszban egyesültek – ennek pedig gyakran politikai dimenziója is volt.²⁰ Ezzel szemben, úgy tűnik, Kurt Schwitters közelebb állt a Devětsil csoporthoz, különösen a személyes kapcsolatok tekintetében. Például 1921-es előadása után visszatért néhányszor Prágába, kiállította a kollázsait, és jelentős szerepet töltött be a prágai színházi életben is.²¹ Műalkotásai, például a Merz-kollázsok, igen közel állnak a Devětsil művészetéhez. Schwitters legtöbb kollázsa geometriai alakzatokat tartalmaz: fekete négyzet, vörös négyzet stb. Minden kollázsselem rétegzettnek tűnt, mivel betűket, szavakat és számokat is tartalmazott. Teige egy kollázsával összehasonlítva egyértelmű, hogy nagyrészt geometriai formákon alapulnak. Ez a fajta elrendezés valahol a konstruktivizmus és a dadaizmus között helyezkedik el. Teige kollázsainak viszont – szemben Schwittersszel – egyértelmű tárgyai voltak: a modern városi élet, a korabeli kultúra és a kalandos utazások.

A *Bazar moderního umění* kiállítási tárgyait nemcsak a dadaizmus inspirálta ready-made-eknek tekinthetjük, de a Devětsil aktuális tevékenységének jelképeként is értelmezhetők. Ezt erősíti meg és teszi nyilvánvalóvá Otakar Mrkvička borítója, amelyet Jaroslav Seifert *Samá láska* című lapjának 1923-as számához készített: egy városi látkép van rajta, a prágai Vencel tér, szabadon elrendezett kollázsselemekkel; ez a dadára emlékeztet. Ez a műalkotás ugyanakkor magára a Devětsil-re nézve is igen reflexív.²² A *Bazar moderního umění* kiállítási tárgyainak ismételése történik itt: először a parókafej kerül bele a műbe egy nő portréja révén, amely büszk formájúra van kivágva; ez tehát a viaszfigurára emlékeztet. És még egy kerék – mérnöki munka –, ami a *Zivot II* és a golyóscsapágy megidézése. Érdekes tény, hogy ezt a borítót 1923-ban adták ki, néhány hónappal a *Bazar moderního umění* megnyitója előtt, ami megerősíti azt az elképzelést, miszerint a *Bazar moderního umění* kiállított ready-made-jei nem csupán reflektáltak a dada mozgalomra, de tekinthetők a Devětsil csoport jelképeinek is.

Azt kívántam áttekinteni, hogy a cseh avantgárdra, különösen 1923 körül, erős hatással volt a nemzetközi kapcsolatrendszer, a kulturális transzfer és a berlini

²⁰ SMEJKAL: I. m., 16

²¹ FRANTISEK SMEJKAL: Schwitters in Prag. = MICHAEL ERLHOFF (Hrsg. von): *Kurt Schwitters Almanach* 1982. Hannover, Postskriptum, 1982, 110–121.

²² MATTHEW WITKOSVY: Karel Teige. = MATTHEW WITKOVSKY (Ed.): *Avant-Garde Art in Everyday Life. Early Twentieth-Century European Modernism*, New Haven, Yale Univ. Press, 2011, 99.

dada is – a Devětsil szivacsként magába szívott minden európai trendet. A Devětsil-társulás több éven keresztül dada elméletekkel és koncepciókkal dolgozott, és olyan kiemelkedő dada művészek iránt érdeklődött, mint Kurt Schwitters; de a dadaizmus sosem bontakozott ki igazán Csehszlovákiában a nagy fáziskésésnek köszönhetően. További magyarázat lehet erre az is, hogy egy olyan „destruktív” művészeti irányzat, mint a dada, nem találhatott az eredetivel megegyező fogadtatásra Csehszlovákia virágzó első köztársaságában. Mindezek ellenére úgy gondolom, hogy a dada mozgalom fontos impulzusokkal szolgált egy új tájékozódási irány és a művészet újfajta elgondolásának kialakulásához. A vizuális művészeteket tekintve azonban a Devětsil nem csak magába olvasztotta és utánozta a dadát. Kollázsai és a *Bazar moderního umění* kiállítási tárgyai nem voltak átpolitizáltak, nem voltak radikálisak, nihilisták vagy groteszkek – a poétikai tartalom, vagyis egy újfajta esztétika megalapozása volt mindig is a legfőbb elvük. Bendřich Feuerstein, a Devětsil csoport egyik tagja a prágai dadát a következőképp foglalja össze 1925-ben:

Egy dolgot irigyelhetünk a háború utáni Németországtól: a dadaizmust. Kihagytunk egy erős dadaizmus-dózist a háború után. [...] Ezt kompenzáljuk azzal, hogy összeszedünk egy kis dadát itt is, ott is [...] Nem sikerült végrehajtanunk azt a destruktív munkát, amely a szűz földet az új építők valódi munkájának hátrahagyná. Nem maradunk továbbra is kissé idillikusak a szokásos cseh módon?²³

Fordította: Gregor Lilla

²³ BENSON, FORGÁCS (Eds.): *I. m.*, 369.

A vizuális elem a dadaista költészetben és azon is túl

A magyar dada szövegtörzsének körvonalazásakor újra és újra a vizuális elem megkerülhetetlenségébe ütközünk. Az olyan alkotók, mint Déry Tibor, Gerő György vagy Tamkó Sirató Károly, akik mindannyian kapcsolatba hozhatók a dadával, számos vizuális kísérletet folytattak a húszas években. Közülük Tamkó Sirató Károly volt az, aki egyik versének címében explicit módon is utalt a dadaizmusra (*Dadaista szerenád*, 1925), később pedig újabb és újabb elméleteket dolgozott ki (glogoizmus, planizmus, dimenzionizmus) a vizualitás és költészet lehetséges összekapcsolására. Annak ellenére, hogy ezek a húszas és harmincas években kifejtett elméletek már egyértelműen a dada mozgalom utániak, izgalmas konvergenciát mutatnak a dada nemzetközi alkotóinak ebben az időszakban folytatott kísérleteivel. Írásomban a vizuális elem funkcionális jellegű megközelítését végzem el a magyar, illetve a román kultúra néhány dada szövegéből kiindulva, további analógiákat keresve a későbbi időszak avantgárd munkáiban.

A VIZUALITÁS FUNKCIÓI

Számos kísérlet történt az egyes avantgárd irányzatokat poétikai leírására. Mikor ezzel próbálkozunk, mindazonáltal figyelniünk kell arra, hogy nem mindegyik irányzat esetében jár egyforma sikerrel a poétikai leírás – ebből a szempontból az avantgárd gyűjtőfogalma heterogénnek bizonyul. Míg a kubizmusban például a formai innovációk jellege magát az irányzatot is behatárolja, más irányzatok, mint például a futurizmus vagy a dada poétikai jegyeiket sokkal inkább funkcionalitásukban mutatják meg. Amint David Hopkins mondja dadakönyvében,

a dada és a szürrealizmus magát a tapasztalás jellegét tették próbára. A megélt tapasztalat iránti elkötelezettség egyben azt is jelentette, hogy a dada és a szürrealizmus ambivalens módon viszonyult az élettől elválasztott, netán kultikusan kezelt művészet koncepciójához. Ez alapvető jellegzetesség, és éppen ezért téves a dadát és a szürrealizmust stilisztikailag körülírható izmusokként kezelni a művészet történetében. Valójában az érintett művészek stilisztikai szempontból igen kevésbé alakítottak ki homogén stílust, és az irodalom és a vizuális művészetek egyformán fontos területet jelentettek számukra. Pontosabb ezeket az irányzatokat koncepciócentrikusként leírni, olyanokként, amelyek számára az élettől kapcsolatos attitűdök fontosabbak, mint az, hogy festészeti vagy szobrászati iskolákká váljanak. Ahhoz, hogy

egy dada vagy egy szürrealista gondolat testet öltön, bármilyen forma – szöveg, „ready-made” tárgy vagy fotó – alkalmas lehetett.¹

Ebből a gondolatmenetből az alábbi elemzésekre nézve az következik, hogy a vizuális elemeket inkább „testet öltött gondolatokként” vizsgálom a továbbiakban, és nem valamiféle dada poétika reprezentánsaiként. További érvként szolgálhat ehhez a kelet-közép-európai avantgárd művek azon jellegzetessége, hogy sokkal inkább különböző irányzatok hibridizációiként, szintéziseiként és átfedéseiként írhatóak le, mintsem egyetlen irányzat melletti határozott választásként. Az egyes alkotók életművében gyakori, hogy bizonyos technikák újabb és újabb funkcionalitások szerint értelmezhetőek. A dada abból a kételyből eredeztethető, amelyik a művészet terepét túlságosan szűkösnek érezte, és kritikailag viszonyult a művészet korabeli intézményrendszeréhez. Éppen ezért izgalmas megvizsgálni, milyen irányba mozdultak el dada pályaszakaszuk lezárulása után az érintett művészek: legtöbbjük számára a dada csupán egy mérföldkő volt pályájukon, de a dada koncepciók és technikák ihlető ereje váratlan új értelmek felé mozdult el újabb kontextusokra vetülve.

Az egyes – vizuális és szövegcentrikus – dada technikák funkcionalitása után nyomozva fontos lehet egy pillanatra eredeti kontextusukhoz odagondolni őket: a zürichi kávéházak és kabarék világához. Ebben a kontextusban a vizuális, a szöveges és a performatív művészi formák evidensen átfedik egymást, együttműködve egyfajta szabad társulásban. A performatív dimenzió dominánsnak tekinthető ebben a kontextusban a vizuális és a szöveges technikákhoz képest. A performanszok tétje pedig maga az újrakontextualizálás: az, hogy a művészet új, látszólag periférikusnak számító terepekre vándorol a korábbi színterekről, intézményi keretekből. A rekontextualizáció a közönség számára is új lehetőségeket nyitott meg a(z ellen)művészeti formákkal kapcsolatos attitűdök megélésére. Míg a képzőművészeti kiállítások vagy költészeti estek klasszikus közege a kontempláció légkörének megteremtésére irányult, a dada performanszok aktívabb és akár kritikusabb részvételre buzdítottak. Az alábbiakban tárgyalt technikák mögött tehát ott kell látnunk a korabeli művészeti formák kritikáját is, illetőleg maguknak a művészetet közvetítő intézményeknek és a közönség befogadási szokásainak kritikáját.

¹ DAVID HOPKINS: *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction*. Oxford, Oxford University Press, 2004, 4. Saját fordításom. – B. I. J.

TÚL AZ ILLUSZTRÁCIÓN: DÉRY TIBOR AZ ÁMOKFUTÓ / DER AMOKLÄUFER CÍMŰ
MŰVÉNEK VIZUÁLIS ÉS TEXTUÁLIS KOLLÁZSAI

Déry Tibor illusztrált költeménye sajátos dialógust működtet szöveg és kép között. Jelen tanulmány szempontjából különösen a mű vizuális aspektusai fontosak – tézisé, hogy a dada kritikus világszemlélete Déry munkájának dialogikus rétegében legalább annyira megnyilvánul, mint magában a szövegben.

Déry 1921–1922-ben hozta létre a költeményt Bécsben, képi rétegéhez korabeli magazinok és újságok képkivágatait használva. Nem sokkal később Déry a mű német fordítását is elkészítette egy berlini publikáció reményében – a fordításhoz viszont más képanyagot használt, így a német változat inkább adaptációnak tekinthető, nem annyira pontos fordításnak. A szerző életében egyik változat sem jelent meg teljes terjedelmében (csupán a magyar nyelvű szöveg egy rövid részlete a képanyag nélkül, Déry 1922-es verseskönyvében), végül posztumusz kiadásban váltak elérhetővé mindkét nyelven, a Déry gépiratos változatainak 1985-ös fakszimile kiadásában.²

Ha a dadát a koncepció és nem a poétika felől próbáljuk megragadni, akkor azt kell megvizsgálunk, milyen dada gondolat megtestesüléseként foghatjuk fel Déry kollázsát. Egy 1921-es cikkében Déry arról beszélt, hogy a dada az élet eredendő irracionalitását, illetve az ember által alkotott tárgyak és az emberi cselekvések értelmetlenségét mutatja meg. Ha a külvilág értelem és rend nélküli képződmény (és a háború korabeli kontextusa ezt látszott alátámasztani), a dada nem más, mint ennek tárgyiasult kifejeződése.³

Az *ámokfutó* / *Der Amokläufer* azt sugallja kollázstechnikája révén, hogy az ember napról napra egy kaotikus világgal szembesül. A költemény képanyagának forrása nyilvánvalóan a korszak sajtója, és maga a szöveg is számos olyan utalást tartalmaz, hogy a mű egyfajta szabálytalan újságlapszámként olvasható. A dada technika csupán felerősíti a tények, események egymás mellé kerülésének véletlenszerűségét – azt a jellegzetességet, hogy az újságok különálló történeteit voltaképpen az kapcsolja össze, hogy egyazon térben bukkannak fel egy újság oldalain. A relatív szimultaneitás egy másik olyan véletlenszerű elem, amelyre már korábbi avantgárd művészek is építettek, hangsúlyosabban Apollinaire-rel kezdődően. Ez az aspektus, amelyik a korszak sajtóját és Déry költeményét egyaránt jellemzi, megmutatja, hogy a városi térben való élés megnövekedett számú eseménnyel és történettel való szembesülést jelent, amelyeknek nincs egyértelmű kapcsolata egymással.

Következésképpen Déry művének mindkét verziója az élet abszurditásának, a koherens struktúrák hiányának tapasztalatához kapcsolódik. Az organikus struktúrák érvényének megrendülését vizuálisan olyan emberi testek reprezentálják, amelyeknek hiányoznak bizonyos testrészei, vagy amelyeket közbeékel szöveg-

² DÉRY TIBOR: *Az ámokfutó. Der Amokläufer*. Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó – Petőfi Irodalmi Múzeum, 1985.

³ DÉRY TIBOR: Dadaizmus. = *Nyugat*, 1921. április 1., 552–556.; *Napkelet*, 1921/7, 397–398.

részek választanak el egymástól. Mivel a mű címe a futáshoz kapcsolódik, ezzel kapcsolatos vizuális jelölők is megjelennek – számos kivágott láb képét iktatja be Déry.

Legtöbb esetben a lábak a testek többi részétől elkülönülten jelennek meg – ez a mozgások értelmetlen, céltalan voltát hangsúlyozza. Maga a mű címe is arra utal, hogy a futás a megsemmisülés, a halál felé vezet. A szöveg bevezető paragrafusai, ahol egy hóhérről állásra való jelentkezésről esik szó, ugyanezt jelöli meg fő témaként.

A kép és szöveg közötti dialógus számos esetben túlmutat a szó szoros értelmében vett illusztratív funkción. A magyar és a német változatok közötti különbség, amely eredetileg annak következményeként jött létre, hogy Dérynek nem állt rendelkezésére két sorozat egyazon képekből, már eleve azt vetíti előre, hogy a képek inkább szabad asszociációk révén kapcsolódtak a szöveghez, mintsem a hasonlóság elvét követve. Az illusztratív funkciót azonban ezen túlmenően is dekonstruálja a mű, az alábbi két példa ezt a jellegzetességet meggyőzően alátámasztja. Egyik szöveghelyen (mindkét nyelvű változatban) ezt találjuk: „mi a különbség ember és állat között? / mi a különbség férfi és nő között? / mi a különbség isten és egy kő között?” Az első sor közelében elhelyezett képek „helyesen” egy bajszos férfit illetve egy tehenet ábrázolnak. A második sor esetében viszont a képek felcserélve jelennek meg a várt elhelyezéshez képest: a „férfi” szó mellett mindkét esetben egy-egy táncosnő meztelen lábai láthatók, a „nő” szó mellé viszont egy-egy szakállas, kalapot viselő férfi képe került. Az istennel és kővel kapcsolatos kérdés mellett archaikus istenszobrok képei láthatók. A dialógus logikája így afelé mutat, hogy a dekonstrukció nem egyszerűen a felcserélés révén, hanem – mint az istenszobrok esetében – az azonosság elvének komplexebb játékba hozása révén valósul meg.

A konvencionális vizuális analógiák szubverziójának másik fontos helye az, ahol a szöveg annak a nőnek a gyermekeiről beszél, aki hét férjét mérgezte meg: „mégis nevető / arccal számtalan egészséges gyermeket szült: / pap, bankár, mészáros, hittérítő, hóhér, bélyeggyűjtő”. A mesterségeket megnevező szavak mellett egymáshoz rendkívül hasonló sportolók képe jelenik meg – a magyar verzióban mindegyik szakmát egy-egy bokszoló képe reprezentálja, a német verzióban atléták/tornászok képe. A kivételt mindkét esetben a bélyeggyűjtő jelenti – a szó mellett egy-egy bélyeg képe jelenik meg. A vizuális poén itt ismét az azonosság elvének kifordítására épül. Egy lehetséges értelmezés szerint itt a kép-szöveg dialógus arra utal, hogy az emberi társadalom berendezkedésének logikájában a polgárok teljes mértékben behelyettesíthetők egymással, funkcionalitásuk által egyformák és lecserélhetők: a hóhér, a bankár, a mészáros és a többiek a funkcionalitás azonos szintjét képviselik.

Egy általánosabb szinten a két szöveghely jelentése azzal is kapcsolatba hozható, hogy a dada dezillúziós perspektívája felől az emberi társadalmat irányító elvek elbuktak – a bukást pedig a versben az azonosság elvének és más klasszikus

logikai elveknek a megkérdőjeleződése jeleníti meg. A dada mintegy szembesíti az olvasót/nézőt azzal, ahogyan a sajtó manipulálja őt és általában a kortárs társadalmakat. Ahogyan Seregi Tamás mondja: „A költemény maga is ilyen olvasmány vagy annak provokatív képmása, amelyben az egész világ sűrítőmánya foglaltatik benne. A hatás azonban éppen az ellenkezője, mint az érdekességek és borzalmak színes tálalását nyújtó folyóiraté: egy világon keresztülszáguldó ámokfutás, amelynek az olvasó is részévé válik.”⁴ Déry költeménye voltaképpen nyílt kritikát fogalmaz meg mindennemű agresszióval szemben.

A PIKTOVERS „FELTALÁLÁSA”

Kétségtelen, hogy az avantgárd jellegű vizuális költészetnek (Apollinaire, Cendrars, Marinetti, Tzara, Picabia és mások munkái nyomán, amelyeket a huszadik század első két évtizedében publikáltak) létezett már néhány fontos változata, mikor Ilarie Voronca és Victor Brauner 1924-ben a piktovers (*pictopoezie*) fogalmát lanszírozta a bukaresti 75 HP című folyóiratban. Jelen tanulmány szempontjából a „találmány” azért érdemel kiemelt figyelmet, mert a 75 HP-t a román avantgárd szakirodalmában általában a dada legjelentősebb romániai megnyilvánulásaként tartják számon. Ehhez a vélekedéshez természetesen hozzá kell gondolnunk azt is, hogy a 75 HP-re vagy akár magára a piktoversre is érvényes az a szintézisjelleg, amelyet Kelet-Közép-Európa avantgárd mozgalmait általában mutatnak. Egyik, Victor Braunerről szóló munkájában Mihaela Petrov a folyóiratot és a műfajt egyaránt többes affiliációban tárgyalja:

A költő és festő alkotótevékenységét egyesítve, a piktovers egy új, „több-szörös művész” típusának felbukkanását jelenti be. (...) A dadaista poétikára építve, ugyanakkor konstruktivista és futurista képi világot használva, a 75 HP folyóirat újraaktualizálja a dadaista irodalmi alkotások technikáit.⁵

Valóban, maga a műfajt népszerűsítő szöveg is avantgárd irányzatok szintézisééről beszél a 75 HP-ben:

A PIKTOVERS (...) a jelen legújabb divatú találmánya. Minden dandynek a piktovers szabásmintáját kell követnie mostantól. A piktovers újjáéleszti az új művészet összes revelatív irányzatát. A PIKTOVERS végre igazi szintézisét hozza létre az összes futurizmusoknak, dadaizmusoknak, konstruktivizmusoknak. (...) A PIKTOVERS MINDENNEK FÖLÖTT GYŐZEDELMESEKEDIK MINDENT REGISZTRÁL MEGVALÓSÍTJA A LEHETETLENT.⁶

⁴ SEREGI TAMÁS: Déry Tibor: Az ámokfutó. Megjegyzések a magyar dadaista líra poétikájához. = *Literatura*, 1998/4, 398.

⁵ MIHAELA PETROV: *Victor Brauner pictopoet*. București, Fundația Gellu Naum, 2013, 13.

⁶ Saját fordításom. – B. I. J.

Szembeötlő a megfogalmazás sajátosan humoros tónusa, amelyik a költői „tálmányt” a divatvilág logikája szerint vezeti fel. A kérdés, amelyik itt felmerül, hasonló ahhoz, amelyet már Déry munkája esetében is felvetettünk: milyen értelemben tekinthető Brauner és Voronca piktoverse valamiféle dada koncepció kifejeződésének?

Mindenekelőtt a reklámok túlzó nyelvhasználatának jelenlétére érdemes odafigyelnünk,⁷ e nyelvhasználat révén itt a művészet igencsak közel kerül a mindennapi tevékenységek közé: a művészet ebben a megfogalmazásban nem olyasvalami, ami a köznapi realitás fölött helyezkedne el. Ellenkezőleg, a tények, szavak, képek épp hogy saját materialitásuk hangsúlyozásával vannak jelen a műalkotásokban. A szavak véletlenszerű egymásmellettsége Brauner és Voronca kollázsain azt érzékelteti, hogy maguk a szavak is, a képekhez hasonlóan, a maguk nyers anyagságában mutatkoznak itt meg, már a szavak közti szintaktikai kapcsolatok hiánya következtében is. Brauner és Voronca piktoversei ebben a vonatkozásban radikálisabbak Déry illusztrált költeményénél – azt közvetítik, hogy a jelentések anarchiája vesz bennünket körül, és hogy a klasszikus logika nem képes megragadni ezeket a jelentéseket. A dada viszont képes arra, hogy ezt az értelmetlenséget radikális és kritikai módon mutassa fel.

A *75 HP* más módon is dekonstruálta a befogadók (lineáris) olvasási rutinját. A piktoverseken belül az egyes szavakat különböző irányok szerint lehet kiolvasni, a szavak a felülettel elválaszthatatlan egységet alkotnak;⁸ a szótár pedig, amelyből az egyes lexikai elemek származnak, a modern, városi életformához kapcsolódik, illetőleg a reklámok világához. Az olvasói rutin kizökkentése arra is vonatkozik, hogy némelyik esetben a lap oldalait forgatnunk kell ahhoz, hogy mindent elolvashassunk.

A dadaisták meggyőződése az volt, hogy a standard viselkedésmód standard gondolkodáshoz vezet – a dada épp ezért új viselkedésmodelleket próbált meghonosítani, új alternatívákat kínálva. A *75 HP* valamely oldalának elolvasása arról győzhet meg bennünket, hogy a lineáris olvasás pusztán konvenció. A piktovers illetőleg a lap tipográfiája azt mutatja meg, hogy az irodalmi lapok oldaltükrének további kreatív felhasználási módzatai lehetségesek – olyan módzatok, amelyek új dinamikát biztosítanak az olvasásnak.

Voronca és Brauner nemsokára a szürrealistákhoz csatlakoztak, így külön fontos kiemelni a piktoversek véletlenszerű szókombinációit – a véletlen találkozások a szürrealizmus filozófiájának centrális elemévé váltak.

Voronca ugyan abbahagyta a szavak vizuális dimenziójával való foglalatosságot, de Victor Brauner festőkarrierje egy „piktoköltő” következetes alakulástörténeteként is leírható. Őt a vizualitás érdekelte elsősorban, illetve az, ahogyan

⁷ CAMILLE MORANDO: Victor Brauner's Writing in/at Work: Dada and Surrealist Inventions of a Picto-poet. = *Dada/Surrealism* no. 20 (2015), 6.

⁸ PASSUTH KRISZTINA: *Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig 1907–1930*. Budapest, Balassi, 1998, 215.

vizuális üzenetekhez jelentések kapcsolhatók. Abban az utolsó példában, amelyet az alábbiakban bemutatok, olyan művészek választásairól lesz szó, akik pályájuk egy bizonyos pontján kapcsolatba kerültek a dadaival, később pedig mintegy újrakontextualizálták korábbi tapasztalataikat. Míg Victor Brauner a mágikus gondolkodás irányába lépett tovább, több más pályatársa a tudományos gondolkodás felé fordult. Tamkó Sirató Károly például, aki magyarországi pályakezdése idején még a konvencionális, „lineáris” költészetet művelte, a húszas-harmincas évek folyamán a vizuális költészet izgalmasan új elméleteit fogalmazta meg, és olyan korábbi dadaistákat sikerült meggyőznie róla, hogy aláírják 1936-os dimenzionista manifestumát, mint Hans Arp, Francis Picabia vagy Marcel Duchamp.

Tamkó Sirató Károly azon kevés magyar költő közé tartozik, aki egyik versének címébe is beemelte a dadaizmus irányzatának nevét: 1925-ben jelentette meg *Dadaista szerenádné* című versét, egyfajta ironikus szerelmes versként, amelyben a társadalmi konvenciókat, illetve a racionalitást célzó kritika meglehetősen explicitnek mondható. A költészet tradicionális felfogását, illetve a művészetet közvetítő intézményrendszert ugyancsak érinti a versben megfogalmazódó kritika: „Új hazugságokat kell kitalálni, mert a régieket már mindenki utálja, és hazugság nélkül nem lehet élni. / Kikiáltjuk: / hogy a van ige múlt ideje nem volt, hanem nincs! / hogy a mondatok alanyát alá kell pincézni és belezárni egy szimbólumot, de a homály pincekulcsát csak az életrajzírók belső zsebébe szabad rejteni!” A versek metaforikus vagy biográfiai olvasatát ironiával kezeli Tamkó szövege. Ugyanakkor fontos megjegyezni azt is, hogy a cím ellenére a vers szintaxisa, de akár a képanyaga is illeszkedik a korszak versfelfogásához – semmiképpen sem tekinthetjük valamiféle dada poétika radikális példájának.

Vizsgálódásunk szempontjából sokkal fontosabb Tamkó költészetének későbbi alakulása, amelyik 1925-ben vesz váratlan fordulatot, a vizuális réteg előtérbe kerülésével.⁹ 1927-ben manifestumot is fogalmaz, glogoizmusként nevezve meg azt az irányzatot, amelyet követ, és olyan fogalmakat vezet be, mint a „síkköltészet” vagy a „villanyvers”. Bár a glogoizmus terminust (amelyet a szláv eredetű glogao = beszélni igéből képzett) nemsokára elhagyta, a mögötte álló koncepciót megtartotta és továbbfejlesztette. A glogoista manifestum arról beszélt, hogy a verset sokkal inkább képként kell felfogni, és nem olyasvalamiként, ami szükségszerűen kötődik a könyvtárgyhoz, hiszen bármilyen síkban-térben kivetíthető. Amint a manifestum mondja, leginkább inspiratív új médium a költészet számára voltaképpen az utcai hirdetések közege, a „villanyvers” terminusa pedig épp a városi fényreklámokra és a plakátok vizualítására épül.

A glogoista manifestum leginkább innovatív tézise következőképpen a vizuális költészet potenciálisan dinamikus jellege – a villany használata révén egyfajta performatív elem is belekódolható. A kombinatorikus logika használata révén,

⁹ Tamkó Sirató Károly vizuális költészettel kapcsolatos elméleteit és kiáltványait az alábbi kiadás alapján tárgyalom: TAMKÓ SIRATÓ KÁROLY: *Dimenzionista manifestum*. Budapest, Artpool – Magyar Műhely Kiadó, 2010. Online elérhetőségük: <http://artpool.hu/TamkoSirato/content.html>

illetve a vers partitúraszerű felfogása révén (a véglegessé formáltság koncepciójához képest) Tamkó egy olyan dinamikus verseszményt körvonalaz, amelyik ebben a vonatkozásban túljut Apollinaire kalligrammáinak vagy Voronca és Brauner piktoverseinek síkbeliségén. A 75 HP lapjain hasonló dinamika létrehozásához az olvasónak el kellett forgatnia a folyóiratoldalakat. Tamkó Sirató versei esetében inkább arról van szó, hogy a versek egy időbeli kibontakozás vagy egy performatív aktus forgatókönyveivé válnak.

1926-ban, illetve 1927-ben alkotta meg Tamkó Sirató a *Vizuális ballada / Ballada-gép* és a *Budapest* című munkáit, amelyeket 1936-ban franciára is lefordított (*Appareil ballade, Paris*). Ezek a vizuális költemények¹⁰ döntő jelentőségűnek bizonyultak akkor, amikor a dimenzionizmus irányzatához toborzott híveket a párizsi művészek körében.

Párizsba költözése kétségtelenül összefüggésbe hozható azzal, ahogyan 1928-as magyarországi kötetét, a *Papírembert* (benne a glogoista manifesztummal illetve az említett dinamikus vizuális költeményekkel) fogadta a korabeli sajtó; 1930-ban hagyta el Magyarországot, azzal a szándékkal, hogy Párizsban bekapcsolódjék a korabeli avantgárd művészeti csoportok tevékenységébe. Párizsban használt írói neve Charles Sirato lett.

A dimenzionizmus alapelvét Párizsban fogalmazta meg, és ez történetileg szemlélve egybeesett a korszak számos más művészi kísérletének irányultságával. Az elv voltaképpen rendkívül egyszerű volt: arra vonatkozott, hogy az egyes művészeti ágak, amelyek különböző számú dimenzióban (lineárisan, 2D-ben vagy 3D-ben) nyilvánulnak meg, azt a tendenciát követik, hogy egy plusz dimenziót adjanak hozzá korábbi létezési formájukhoz. A *Dimenzionista Manifesztum* a következőképpen fogalmazza meg ezt az elvet:

Korunk egyik élő és előrevezető művészetakarata a dimenzionizmus. Öntudatlan kezdetei visszanyúlnak a kubizmusba és a futurizmusba. (...) ÚJ VI-LÁGÉRZÉSTŐL VEZETVE A MŰVÉSZETEK EGY ÁLTALÁNOS ERJEDÉSBEN (A Művészetek egymásbahatolása) MOZGÁSBA JÖTTEK ÉS MINDEGYIK EGY ÚJBAB DIMENZIÓT SZÍVOTT FEL MAGÁBA, MINDEGYIK ÚJ KIFEJEZÉSFORMÁT TALÁLT A +1 DIMENZIÓ IRÁNYÁBAN, MEGVALÓSÍTVA A LEGSÜLYOSABB SZELLEMI KÖVETKEZMÉNYEIT ENNEK AZ ALAPVETŐ VÁLTOZÁSNAK.

A dimenzionista tendencia parancsa volt, hogy:

I. az Irodalom kilépjen a vonalból és behatoljon a síkba:

Kalligramok. Tipogramok. Planizmus. (Preplanizmus) Villanyversek.

¹⁰ A *Vizuális Ballada* nyelvi anyaga kapcsán egyébként Aczél Géza egyfajta érzelmes dadaizmus halandzságáról beszél – ilyen értelemben a *Dadaista szerenádo* meghosszabbításaként fogható fel. Vö. ACZÉL GÉZA: *Tamkó Sirató Károly*. Budapest, Akadémiai, 1981, 73.

II. a Festészet kilépjen a síkból és behatoljon a térbe: Festészet a térben. Konstruktivizmus. Szürrealista tárgyak. Térkonstrukciók. Többanyagú kompozíciók.

III. a Szobrászat kilépjen a zárt, mozdulatlan formákból, hogy meghódítsa a művészeti kifejezés számára a négydimenziós Minkowski-féle teret.

A manifesztumot olyan művészek írták alá Párizsban, mint Hans Arp, Francis Picabia, Kandinszkij, Robert Delaunay, Marcel Duchamp, Camille Bryen, Sonia Delaunay, Sophie Tauber-Arp, Pierre Albert-Birot és még sokan mások.

Jelen tanulmány gondolatmenete szempontjából az alábbi vonatkozásokat kell mindenképpen kiemelni: 1. számos korábbi dadaista alkotó (Arp, Duchamp, Picabia) ismerte fel saját posztdadaista kísérleteiben a dimenzionista tendenciát. Tamkó Sirató „N+1” elve voltaképpen egyszerre leíró és programatikus jellegű; 2. a Minkowski-utalás jelzi, hogy a korszak művészei érdeklődtek a korabeli tudományosság úttörő elméletei iránt; 3. a tudományos megközelítés a dada absztrakció irányában (a négydimenziós tér irányában) történő továbbfejlesztését erősítette.

A *Dimenzionista Manifesztum* megjelentetésekor a kezdeményező azt a lehetőséget is felajánlotta az aláíró művészeknek, hogy személyes kommentárjukat is hozzáfűzzék ahhoz, ami saját munkásságukat a dimenzionizmushoz kapcsolhatja. A legismertebb alkotók közül ketten is az élet és művészet szintézisszerű megközelítéséről, illetve az új, még ismeretlen művészeti formák kialakításának fontosságáról beszéltek: „Világnézetünk alapvető változása, az a mély átalakulás, melyből művészetünk nagy forradalma ered: a tiszta materializmus és a tiszta spiritualizmus abszolút tagadásában áll. Ez a változás megérlelője egy új szintetikus gondolatnak, amelyben szellem és anyag egyetlen egységet, egyetlen processzust képeznek. A művészetben a forrás a szellem, az anyag (a forma) a kifejezés.” (Kandinszkij); „Forgás... világegyetemek életformája. Eddig ismeretlen létforma a művészetekben. Mozgást hozunk létre a síkban, hogy formákat alkossunk a térben. Íme a Forgásreliefek.” (Duchamp).

Annak következtében, hogy a kezdeményezőt, Tamkó Siratót betegsége hosszú időre megakadályozta bármiféle művészeti tevékenységek folytatásában a manifesztum publikálását követően, a dimenzionizmus irányzata viszonylag ismeretlen maradt a nemzetközi avantgárd szintéren. Egy olyan elméleti láncszemként tekinthetünk rá azonban, amelyik a vizuális költészetet dinamikus jellegűvé változtatja, a dada technikákat pedig további, szintézisre irányuló művészeti fejleményekhez kapcsolja.

ÖSSZEGZÉS

A magyar és román avantgárd vizuális költeményeinek és elméleti háttérüknek rövid áttekintése alapján arra a következtetésre juthatunk, hogy a dada irodalma számára a vizuális elem lehetőséget jelent az azonosság elvéből, illetve a lineáris olvasás konvencióiból való kilépéshez. Tágabb kontextusban ez a dada anarchikus szabadságeszményével függ össze, amelyik azzal a konvencionális gondolkodásmóddal fordul szembe, amelyik agresszióhoz és háborúhoz vezetett.

Déry Tibor illusztrált versében a szövegkollázs hatásának felerősítését figyelhetjük meg a vizuális aspektusok révén, amelyek ugyanakkor a korszak sajtójával mint médiummal is kapcsolatba hozzák Déry művét – a vers így egyfajta szabálytalan, kritikus szellemiségű újságlapszámmá válik. Déry költeménye, akárcsak Brauner és Voronca piktoversei, a korabeli reklámok nyelvével is párbeszédbe lépnek, ugyanakkor a műalkotásokon belül sajátos polifóniát hoznak létre. Maga a médium használata is kizökken például azáltal, hogy a *75 HP* egyes szövegeit csak a lapot forgatva tudjuk elolvasni.

A dinamizmus és a performatív aktusok további típusait figyelhetjük meg Tamkó Sirató Károly „síkverset”, „villanyverset”, dimenzionizmust teoretizáló írásaiban. Megközelítésmódja számos dada művész későbbi tájékozódásának leírásához nyújt támpontokat – az 1930-as évek tudományos trendjei felé fordulást is jelzi, ugyanakkor azt az eredeti dada meggyőződést is példázza, hogy a művészetnek nem kell elválnia a mindennapi emberi tapasztalatoktól – ugyanazokban a terekben kell megnyilvánulnia, mint más, általánosan „funkcionálisként” elgondolt emberi tevékenységeknek.

Szittyá Emil – a határsértés mint életmodell

Ha a Szittyá Emil munkásságával foglalkozó kutatókat motivációikról kérdeznénk, a válaszok két kulcsszó körül szóródnának, attól függően, hogy magyar vagy külföldi szakembertől származnak: előbbiek Kassák felől érkeznek Szittyához, utóbbiak pedig a zürichi dada forrásait tanulmányozva jutnak el a Schenk Adolf néven Budapesten született íróhoz, szerkesztőhöz, festőhöz, csavargóhoz – hogy csak néhányat említsünk szerteágazó tevékenységei közül. A magyar avantgárd történetéről szóló, Kassák Lajos által dominált elbeszélésnek szükségszerűen csak mellékszereplője lehet, ráadásul az *Egy ember életében* írtaknak köszönhetően leginkább – Kálmán C. György gondolatmenetét követve – az intrikus,¹ az „azsan provokatőr és rendőrke” karakterével kell megelégednie. A német és francia nyelvű kutatókat főként kapcsolati hálója foglalkoztatja, amely felöleli az 1910-es évek École de Paris-jának lazán értelmezhető képzőművészeti csoportosulását, az első világháború alatt Zürichben működő dada emigránsokat és a Tristan Tzara neve által fémjelzett párizsi dadát.

Csak néhány olyan publikáció létezik, amelyben a network nagy nevei nem vonják el a figyelmet Szittyáról. A három, egyelőre kéziratossá monográfiát, Christian és Elisabeth Weineknek az író német és francia nyelvű munkásságát feldolgozó disszertációit,² illetve Bodri Ferenc gyűjtését³ átlapozva az olvasónak az a benyomása támad, hogy túl a művészi és szervezői tevékenységen, valamiképp maga a *figura* tarthat igazán számot a figyelemre. Jelen szöveg célja, hogy a Szittyá-jelenséget mint a látóhatárként a nemzetközi horizontot kijelölő avantgárd tipikus alakját mutassa be, praxisát pedig mint a *minden utcát és minden életet* felhabzsolni akaró vagabundét vizsgálja, aki az úton levés élményanyagát aztán művekké desztillálja.

VÁLTOZÓ KOORDINÁTÁK – TÉR, NYELV

Szittyá alakja a folytonos mozgást jelentő csavargó életmód miatt nehezen megragadható, ugyanebből az okból mégis efelől érdemes közelíteni hozzá. Nem csak helyrajzi szempontból, de nyelvi és politikai közegét tekintve is gyakran vált po-

¹ Vö. a szerzőnek az irodalomtörténet-írás mechanizmusaival kapcsolatos gondolatmenetével. KÁLMÁN C. GYÖRGY: *Élharcok és arcélek. A korai magyar avantgárd költészet és a kánon*. Budapest, Balassi, 2008, 16. és 197.

² WEINEK, CHRISTIAN: *Emil Szittyá: Leben und Werk in Deutschen sprachraum 1886–1927*. Doktori disszertáció, Universität der Salzburg, kézirat. WEINEK, ELISABETH: *Emil Szittyá. Zeitgenosse, Dichter und Maler. Pariser Jahre 1929/64*. Doktori disszertáció, Universität der Salzburg, kézirat, 1987. BODRI FERENC 7–1964. Doktori disszertáció, Universität der Salzburg, kézirat, 1987.

³ BODRI FERENC: *Emil Szittyá (1886–1964). Egy „kivert kutya” domesztikációs „montázs-kísérlete”*. Kézirat, 1990.

ziciót. Szabad elektronként cikáz Európa-szerte, és 1927-es párizsi letelepedéséig csak ideig-óráig marad hosszasan szakmai és baráti csoportok, asztaltársaságok kötelékében. Erről a konstans helyváltoztatásról saját naplóbejegyzésein túl mások memoárjai, s óvatos referenciális olvasatra csábító irodalmi szöveghelyek tanúskodnak. Szittyá hatásugarát érzékeltetendő két idézet idekíváncozik: „Égy iskolás fiú lépteivel járt, a szeme egy kalózé. Tengerészöltönyt viselt. Hínárszagú volt a lehelete. A Kaulbachstraße 56 alatt lakott, a földszinten. (...) Nem ember ő. Erdő, ezernyi fával”⁴ – írja róla Klabund *Marietta* című verses elbeszélésében, aki Szittyával együtt rendszeresen megfordult a müncheni Simplicissimus kávéházban az 1910-es évek elején. „Mentem mellette, és oldalról nézegettem ezt a csodabogarat, ezt a mézeskalács-bulldogot, ezt a göndör hajú sivatagi tevét, ezt a hátzissákkal megpakott hétszínű papagájt, és úgy tettem, mintha minden bolondériáját komolyan venném, s lelkesülnék is értük” – írja Kassák Lajos az *Egy ember életében*, akivel 1909 júliusától decemberéig együtt talpalt a végig Németországot, Belgiumot és Franciaországot. Nem véletlen, hogy Christian Weinek rendőrségi jegyzőkönyvekben és lakcímnnyilvántartásokban kísérelte meg követni nyomát,⁵ s a források e két típusa szemléletesen érzékelteti azt a társadalmi pozíciót érintő, folytonos lépésváltást, amely Szittyá kényszerű életfilozófiáját megalapozta: hol „kilenc városban tartóztatták le csavargás, lopás, hamisítás, anarchista lázítás és kerítés vádjával”,⁶ hol ugyanezek a helyeken lapot szerkeszt, fordít és könyvet ad ki.

A munkásságát meghatározó másik változó koordináta a nyelv. Azt, hogy a nyelvcsere nem csak a fizikai helyváltoztatás következménye, hanem program is egyben, jelzi, hogy már az 1910-es évek elejétől publikált németül mind szépirodalmat, mind közéleti témájú újságcikkeket, Budapesten és külföldön egyaránt, magyar anyanyelvét pedig az első világháború után teljesen elhagyta, s addig is csak publicisztikákat közölt magyarul, szépirodalmat nem. Mikor a *Neue Menschen/Les Hommes Nouveaux* első száma 1912-ben megjelent Párizsban, Szittyá már elboldogult németül. Amennyiben hajlunk arra, hogy Klabund már említett *Mariettájának* egyébként teljesen hétköznapiinak számító alapszituációját, miszerint Szittyá és Marietta akkor ismerkedtek meg, mikor a férfi gépirót keresett, aki letisztázza német nyelvű verseit, megtörtént esetnek fogadjuk el, akkor képet kaphatunk arról, hogyan folytak az avantgárd lapok szövegbartelljei, s hogy maga Szittyá miként hozta össze impozáns háromnyelvű publikációs listáját. Par excellence avantgárd jellegzetesség ez, hiszen a nyomdatechnika olcsóbbá válásának köszönhetően gombamód szaporodtak a különböző szubkultúrák lapjai,

⁴ KLABUND (ALFRED HENSCHKE): *Marietta. Ein Liebesroman aus Schwabing*. P. Steegemann, Hannover-Lipce, 1920. <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/-2544/8>> [letöltés: 2016. december 31]. Ford. Gucsa Magdolna. A két főszereplőt Szittyáról és Marietta di Monaco előadóművészről, költőről mintázta Klabund. A nehezen eltéveszhető azonosságot maga Szittyá is igazolja, lásd SZITTYA EMIL: *Das Kuriositäten-Kabinet*. Konstanz, See-Verlag, 1923, 8.

⁵ WEINEK, CHRISTIAN: *I. m.*, 45. és 51–52.

⁶ SZITTYA (1923), 8. Ford. Gucsa Magdolna.

a képzőművészeti alkotásokról készülő hordozók (ún. klisék), a kiáltványok és újságcikkek pedig végigjárták az európai lapokat, elég csak Kassák – főként bécsi – *Májának* illusztrációira és közléseire gondolni. A Weinek-házaspár a marbach-i Deutsches Literaturarchivban folytatott kutatásai is arra mutatnak, hogy német nyelvű szövegeit rendszeresen lektoráltatta ismerőseivel. Franciául csak 1927 után kezdett intenzíven tanulni, párizsi letelepedése évében egy levele tanúsága szerint még „gépíró-kisasszonyát” küldi a vámos Rousseau francia színdarabját legépelni a már Zürichben megismert Tzarához,⁷ Maurice Goldrig beszámolója alapján pedig továbbra is főként németül írt, „és olyan embereket keresett, akik franciára fordítják műveit”.⁸

Az általa szerkesztett összes lap – a párizsi *Neue Menschen/Les Hommes Nouveaux*, a zürichi *Der Mistral*, a bécsi *Horizont*, a *Die Zone* – az avantgárd nemzetközi diskurzust kereső szellemében legalább két nyelven közöl cikkeket. A nyelvi barikádok lebontására való törekvés, a kultúrák közti közvetítés makacs szándéka Szittyá összes projektjében felfedezhető. A *Das Kuriositäten-Kabinett* vagy az *Ausgedachte Malerschicksale* az avantgárd, az ellenkultúra, a baloldali politikai mozgalmak szereplőinek „katalógusa” a *Die Haschischfilme des Zöllners Henri Rousseau und Tatjana Joukoff mischt die Karten* az egyik első vámos Rousseau-ra hivatkozó magyarországi kiadvány. Az első világháború idején az *Új Nemzedékben* közölt cikksorozat a háborús felek propagandakiadványai felett tart sajtószemlét, a *Der Mistral* három nyelven járja körül a háború jelenségét. Nem véletlen, hogy Szittyá személye a több évtizedet átölő oeuvre a zürichi dadával egybeeső része révén került a kutatás látóterébe. „A propagandisztikus hazugságokban vészesen inflálódhatnak az egyén identitásának sarkpontjait alkotó fogalmak, mint például a haza, a nemzet” – írja Kappanyos András.⁹ Szittyá földrajzi és nyelvi határokon átívelő, a tízes évektől minden ízében nemzetközi tevékenysége itt, a hozzá hasonlóan a nemzetállamból dezertáló, nyelvet (és gyakran nevet is), ezen keresztül pedig identitást váltó emigránsok közegeiben – gondoljunk csak Marcel Jancóra, Tristan Tzarára vagy Jan/Hans Arpra – talál a legotthonosabb kontextusára.

A VAGABUND – A CSAVARGÁS MŰVÉSZETE

Ahogy a tizenkilencedik század nagy francia csatangolójára, a *flâneur*re, úgy a német csavargóra, a *vagabund*ra sem létezhet – rokon hazai kontextus híján – igazán kifejező magyar fordítás. A Baudelaire és később Walter Benjamin által leírt

⁷ „Lieber Tzara, Es wäre sehr lieb, wenn Sie mir mitteilen würden, wenn mein Fraulein zu Ihnen kommen könnte und für mich das Rousseau-Stück abzutippen. Nehmen Sie im Voraus meinen Dank. Mit Gruss. Emil Szittyá” Lásd: Szittyá Emil levele Tristan Tzarának, Párizs, 1927. november 11, Fonds Tzara, Bibliothèque Jacques Doucet, Párizs, jelzet: TZR C 3921. Vö. FARKAS JENŐ: Tristan Tzara és a magyarok. = *Nagyvilág* 2010/8., 769–790.

⁸ Vö. BODRI: *Uo.*

⁹ KAPPANYOS ANDRÁS: *Tánc az élen: Ötletek az avantgárdról*, Budapest, Balassi Kiadó, 2008, 181–182.

karakter „az emberi pusztaságok fáradhatatlan utazója (...). Azt a valamit kutatja, amit szabad legyen *modernségnek* neveznünk”.¹⁰ Ez a modernség pedig valamiféle korszellem, mindaz, ami történetiségében költői, ami maradandónak bizonyulhat az átmenetiből, a divatból. Walter Benjamin fél évszázaddal későbbi flâneurjének attitűdje közel áll a francia költő által leírthoz, ám erős kritikai éllel bír, a modernitás szakadatlan menetelésével, a passzázsok csillogó kirakatait elöntő árubőséggel szegezi szembe a céltalan, ráérős kószálást. A flâneur művészete az örök kívülállónak az örvénylő metropoliszra vetett tekintete. Baudelaire nagyvárosi kalandora, dandyje szociológiai szempontból viszonylag könnyen meghatározható, legalább középosztálybeli, Benjaminét nehezebb besorolni, mert az kivonja magát a modern ipari társadalom tőkejövedelemből vagy munkabérből élő városlakóinak kapitalista kasztjaiból. A nagyvárosi ember Siegfried Kracauer által *alkalmazottnak* nevezett új kategóriáját használja Kiss Lajos András a flâneurról szólván, mivel ez a szociológiai kategória magában foglalja a legkülönbözőbb foglalkozású és társadalmi helyzetű embereket: a kereskedősegédtől a banktisztviselőig, szinte mindenki belefér.¹¹ A német vagabund ezen a ponton élesen elválík francia rokonától: a céhes világ vándorlegényeinek távoli, deklasszáldott leszármazottja, a kapitalizmus vesztese.

A lumpenproletár névnek, amellyel ezeket az embereket illeti Karl Marx, van némi romantikus mellékíze. (...) Minden bűnözőben és csavargóban van valamennyi a számkivetett Robinsonból. (...) Huszonként éve tanulmányozom a csavargókat, bűnözőket és a börtönöket. Jóllehet hallottam bölcs beszédet ebben a környezetben, leginkább szegény elnyomottakat láttam, a késő őszi vörössel vérágas szemükben. Lehet, hogy valaha volt közülük a csavargóknak a kalandorokhoz (...), de ma már csak az élettől elgyötört emberek vannak közöttük¹² – írja Szittyá.

Schenk Adolf előéletéről keveset tudunk, ám bizonyos, hogy gyermekkorában nyomorúságos volt, iskolába nem járt, és már tizenévesen koldusként élt Budapesten.¹³ A szükségből volt tehát kénytelen erényt kovácsolni. Abban, hogy a német nyelvet választotta irodalmi ambícióinak kiteljesítéséhez, komoly szerepet játszhatott, hogy e nyelvterületen több száz éves kultúrája volt a vándorútnak mint a tanulás és a társadalmi emancipáció bárki által hozzáférhető eszközének. E hagyomány aztán a huszadik század első felére az intézményesedésre is kísér-

¹⁰ BAUDELAIRE, CHARLES: A modern élet festője. = Uő.: *Művészeti kuriózumok*. Ford. Csorba Géza. Budapest, Corvina, 1988, 138.

¹¹ KISS LAJOS ANDRÁS: „Walter Benjamin Párizsa: kristálypaloták és passzázsok”. = *Liget*, 2014/10, 29–39, *Liget.org*, http://www.liget.org/cikk.php?cikk_id=3014, [letöltés: 2017. december 27.]

¹² SZITTYA: *Das Kuriositäten-Kabinett*, i. m., 10.

¹³ WEINEK, CHRISTIAN: Kassák Lajos és Szittyá Emil. = CSAPLÁR FERENC (Szerk.): *Magam törvénye szerint. Tanulmányok és dokumentumok Kassák Lajos születésének századik évfordulójára*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Múzsák Közművelődési Kiadó, 1987, 27–33.

letet tesz: 1927 és 1933 között állt fenn a csavargók kvázi „szakszervezete”, a Bruderschaft der Vagabunden, amely szoros kapcsolatot ápolt különböző baloldali radikális csoportosulásokkal és a FAUD-dal, a Szabad Munkások Németországi Szövetségével. Utóbbi szervezet az 1914-ben antimilitarista propaganda miatt betiltott Német Szakszervezetek Szabad Szövetségének utódja. Szittyá anarchista kapcsolatai és a háborút dicsőítő kórusba beállt szociáldemokratákat ostromozó szövegeinek¹⁴ szellemisége minden bizonnyal ebből a közegeből származik.

Kassák Lajos, akit szintén a tapasztalás vágya vezetett az országútra, s aztán a stuttgarti menhelyre, ahol pártfogásába veszi Szittyá, így ír az 1910-es évek német viszonyairól:

Németország vagy 65 millió tagból álló egyetlen óriási család, melynek tudatos együttműködését és az utolsó falu informáltságát a messzi városban történekekről nem csak a hírlapok, könyvek, hanem a vándor mesterlegények elbeszélései is nagyban segítik. (...) A német mesterlegény azzal, hogy az országútra lép, nem szakad el a polgári társadalom moráljától, náluk nem a cinikus munkakerülés formája ez, de egy könnyű módja a hasznos életismeret gyarapításának.¹⁵

A német földön csavargás tehát egyfelől valamiféle meglehetősen tágan értelmezett polgári lét lehetőségét – vagy illúzióját – volt képes nyújtani az örökké úton lévőknek, emellett pedig a csavargó irodalmi toposzát mint szereplehetőséget kínálta a művészi tevékenységet folytató vagabondoknak. Szittyá tisztában volt ezzel a vágánslírából és François Villon költészetéből eredeztethető hagyománnyal, a *Das Kuriositäten-Kabinet*tben le is vezeti e figura genealógiáját Ostwaldon és Jakob Schafferen át Gorkij és Dosztojevszkij orosz csavargóin át Jack Londonig.¹⁶ A fentebb már idézett Klubunddal egy időben nyúlnak a vagabondhoz, a keserű valóságában egyébként csak Szittyá által megélt szerephez. Alfred Henschke felvett neve egyenesen a német folklór manója, a Klubautermann és a Vagabund szavak kombinációjából ered.

Pályája során Szittyát még egy csavargóval – aki társadalmi státusza alapján inkább a világpolgár titulusra formálhat jogot – hozza össze a sors. Nem véletlen, hogy Szittyá pont a hasonszórú Blaise Cendrars-ral indított közös lapot *Les Hommes Nouveaux* címen, amely már önmagában is jelzi a szerkesztők aspirációit, s adta ki a költő hosszúverseit, a *Húsvét New Yorkban* 1912-ben, *A transzszibériai expressz...*-t pedig 1913-ban. Cendrars a Michel Manoll által készített híres interjúsorozatban azt nyilatkozta, hogy első nagy útjára határozott cél és a visszatérés

¹⁴ Vö. SZITTYA EMIL: A szociáldemokrata akció és a béke II. = *Új Nemzedék* 1917. május 27, 331–332., vagy A szociáldemokrata akció és a béke III. = *Új Nemzedék*, június 10., 365–367., továbbá SZITTYA EMIL: Az anarchisták és a világháború. = *Új Nemzedék*, 1917. június 25, 10–13. stb.

¹⁵ KASSÁK LAJOS: Egy csavargó notesz-könyvéből. = *Új Nemzedék*, 1914. november 1., 8–10, 9.

¹⁶ SZITTYA: *Das Kuriositäten-Kabinet*., 13.

terve nélkül indult el. „Kelet felé indultam, mert az első vonat, ami elhagyta a pályaudvart, keletre vitt; ha ez egy olyan vonat lett volna, ami nyugat felé visz, akkor átszálltam volna Lisszabonban, és Ázsia helyett Amerikát utazom be”¹⁷ – állította Cendrars, született Frédéric Louis Sauser, akiről azóta tudjuk, hogy valószínűleg sosem utazott a transzszibériai expresszen, és egy családi egyezség értelmében, biztos állás tudatában indult Oroszország felé. A csavargó-figura imázsának építésében azonban mindketten múlhatatlan érdemekre tettek szert, Szittyá így vallott a kódosításról mint marketingstratégiáról:

Huszonkét éve csavargó vagyok. Nemcsak, hogy ismerem a leghíresebb bűnözőket, csavargókat, anarchistákat, szocialistákat, politikusokat és művészeket, de magam is gyakorlom e szakmákat. Ráadásul kém és politikai impoztor is vagyok. Ez utóbbi két foglalatosság ugyan némiképp kellemetlen számomra, de soha nem teszek ellenvetést, mondjanak rólam bármit, pont ellenkezőleg, mivel több fantáziával vagyok megáldva, mint a legendám terjesztői, megpróbálok híremre rátenni még egy lapáttal.¹⁸

Konsten-ügy néven elhíresült 1918-as kémkedési botrány sajtóvisszhangjának következtében Szittyának rá kellett ébrednie e módszer hátulütőire. A német hírszerzés tisztje, Konsten őrnagy egy szövetséges ország, az Oszták–Magyar Monarchia katonai vezetéséről igyekezett információkat szerezni, s röviddel azután, hogy kipattant a botrány a képviselőházban, Szittyát kiáltják ki bűnbaknak. A csavargó átlépi azt a vékony határt, ami a társadalom megbélyegzettjeitől elválasztja, a közvélemény szemében bűnözővé lesz.

KOLLÁZS ÉS KURIÓZITÁSGYŰJTEMÉNY – A VAGABUND MŰVÉSZETE

Szittyá alkotói módszere közel van a flâneuréhoz, aki, „miképp a szépnem kedvelője, ki maga köré gyűjti az összes megtalált, megtalálható és megtalálhatatlan szépségeket [...], a nagyvilágból szedi össze házanépét”,¹⁹ ahogy Baudelaire írja Constantin Guys-ről, a nagyvárosi élet jeleneteit könnyed, sodró hangulatú akvarelleken megörökítő festőről. A *Das Kuriositäten-Kabinett* már címével is jelzi a szándékot: a már a reneszánsz idején is létező ritkasággyűjtemények a mai múzeumok elődjeiként jöttek létre, a legváltozatosabb kuriozitásokat, érmeket, gemmákat, naturáliákat, képeket foglalták magukban. A szisztematikus rendezés, amely ezeket a tárgyakat a természetrajz, az etnográfia vagy az archeológia tárgykörébe utalja, csak a felvilágosodás idején terjedt el. Szittyá 1923-as köny-

¹⁷ TÓTH SZILVIA: Blaise Cendrars Húsvét New Yorkban és A transzszibériai expressz és a franciaországi kis Johanna prózája. = *Publicationes Universitatis Miskolcensis. Sectio Philosophica*, 2010, 15, 121–128, 121.

¹⁸ SZITTYA: *Das Kuriositäten-Kabinett*. 8. (Ford. G. M.)

¹⁹ BAUDELAIRE: *I. m.*, 136.

vének gyűjtőkörébe, a csavargó „házanépébe” minden személy beletartozik, aki-vel az író kóborlásai során összeakadt, legyen szó művészekről, spiritistákról, bűnözőkről, írókról, politikusokról stb. A wunderkammerekhez hasonlóan nem használ következetes szervezőelvet, úgy bukkannak fel és sodródnak tovább az olvasó szeme előtt a híres, hírhedt és névtelen szereplők, mint Blaise Cendrars a Montmartre-től Moszkváig és Patagóniáig robogó transzszibériai expresszének ablakában a változó táj részletei. Ez a mozaikszerű, fragmentumokból építkező írói módszer mellesleg nemcsak a kóborló írók sajátja, hanem a flâneur allegóriáját rögzítő *Passagenwerk*, Walter Benjamin befejezetlen szövege is a kollázsjelleg tekintetében témája adekvát megközelítési módjának. A csavargás, a mindenféle tartalmi hierarchiát kiküszöbölő, csavargókat és arisztokratákat egy lapra terelő enumeráció demokratikus gesztusa teszi ezt a naplójellegű szöveget a „legfelvilágosultabb, legemberibb könyvvé, amit olvashat” – írja Hugo Ball²⁰ Hermann Hesse-nek.

Az országúton – és a könyvtárak olvasótermeiben – szembejövő figurák elmosódó arcélének egy-egy jellemző vonását rögzítő, gyors kézzel felvázolt portré nemcsak Szittyá első, Budapesten megjelent szövegeire jellemző, de a későbbiekben is írásainak sajátja marad. A *Das Kuriositäten-Kabinett* és a német nyelvű újságcikkei kapcsán gyakran éri az a vád, hogy pletykákra hagyatkozik, a számára ellenszenves személyiségekről kifejezetten malíciózusan ír – ahogy egyébként Kassákról is, akit tulajdonképpen tehetségtelen kommunista talpnyalónak nevez.²¹ Párizsi letelepedése után íródott, francia nyelvű művészmonográfiái ugyan szintén támaszkodnak az anekdota hangulatfestő eszközére, ám kiegyensúlyozottabban használják azt. Szittyá az 1950-es évekre kompetens művészeti íróvá érik.

A szövegei kapcsán említett kollázs-jellegű szerkesztési mód festészetére²² is jellemző. Már az *Egy ember életében* is említi Kassák, hogy skicceket készít a megtekintett festményekről, s meglehet, hogy az 1910-es években már rendszereseb-

²⁰ BALL, HUGO: *Briefe 1904–1927*. Hrsg. von Gerhard Schaub und Ernst Teubner, Göttingen, Wallstein 2003, 243. Idézi: FÄHNTERS, WALTER: Nur die glucksenden Dadaisten hatten die entgegenrummelnde Berechtigung Zum Erstdruck von Emil Szittyas „Kriegsepos”. = *Literaturkritik.de*, URL: http://literaturkritik.de/public/artikel.php?art_id=971#_ftn8, [letöltés: 2016. december 27.]

²¹ VÖ. SZITTYA EMIL: *Das Kuriositäten-Kabinett*, 300–301. Vagy magyarul: SZITTYA EMIL: Furcsaságok kabinetje. Részlet. Ford. Beke László. = BEKE LÁSZLÓ (Szerk.): *Dadaizmus antológia*. Budapest, Balassi, 1998, 261–263, 263. Megjegyzendő azonban, hogy az idézett szöveg a fentebb említett 1918-as kémkedési botrányból adódó összekülönbözésük után született, s erre az időszakra visszaemlékezve Kassák sem kíméli régi barátját, a *Horizontot* például (politikai) karakter nélküli torzszülöttnak nevezi, vö. KASSÁK LAJOS: *Egy ember élete*. Budapest, Magvető, 1983, II/394.

²² Szittyá képeinek hollétéről nincs túl sok információja a kutatásnak. *82 rêves pendant la guerre* című könyve saját illusztrációival jelent meg, a képek akkori tulajdonosainak, Larry Bissett amerikai építésznek, Georges Govy francia írónak és Szittyá Erikának a megjelölésével. Szittyá Kassák Múzeumbeli kiállításának képanyaga a visszaküldés után elveszett, az utolsó nyom néhány fekete-fehér reprodukció. Két kép található Bodri Ferenc hagyatékában. Különböző online aukciós oldalakon olykor felbukkan egy-egy munkája.

ben festett, a Kassák Múzeum 1989-es kiállításán²³ azonban a párizsi letelepedés utáni képeket láthatta a közönség. Munkáit nem datálta, s címmel sem látta el, kompozícióit látván azonban ez a jellegzetesség tudatos döntésnek tűnik: mintha ugyanazt a képet festette volna újra és újra, az országúton vagy a város falanszterében tobzódó, arctalan tömeget. Az absztrakt és figurális határán egyensúlyozó, expresszív képek síkszerűek, nélkülözik a plaszticitást, a kompozíciók ritmusát a ragyogó kolorit adja meg. Az arctalanul vonuló, pár vonással felskiccelt, az egyéni vonásokat nélkülöző figurák James Ensor tömegjeleneteinek sodrását idézik, hol előbukkannak, hol beleolvadnak a háttérbe. Semmiképp nem tűnnek olyan radikálisnak, mint az olykor engesztelhetetlen dühöt sugárzó *Das Kuriositäten-Kabinett*-részletek, vagy politikai témájú újságcikkeinek indulatos elszántsága. E megfigyelés a zürichi kollégának, Hugo Ballnak a dada kapcsán megfogalmazott költői kérdését veti fel: „Nem tudom, hogy minden fáradozásunk ellenére meghaladjuk-e Wilde-ot és Baudelaire-t, hogy nem maradtunk-e mégiscsak romantikusok.”²⁴ De ez már egy másik tanulmány témája lehetne.

²³ CSAPLÁR FERENC (Szerk.): *Szittyá Emil* (kiáll. kat.). SAPLÁR . Budapest, Kassák Múzeum 1989.

²⁴ BALL, HUGO: Menekülés az időből. = BEKE LÁSZLÓ (Szerk.): *Dadaizmus antológia*. Budapest, Balassi, 1998, 9–27, 16.

Dada. Avantgárd mozgalom vagy megbélyegzés?

1916-os zürichi megjelenése után száz évvel a dada a 20. század kultúrájának szerves része, ismertek főszereplői, főművei és meghatározó eseményei. A dada olyannyira közismert, hogy nem csupán keletkezési összefüggéseiben próbáljuk megérteni azt, hanem fordítva is: az első világháború értelmezésénél figyelembe vesszük az e háború harmadik évében a semleges Svájcban összegyűlt német, román stb. migránsok tevékenységét is. 2016-ban kiállítások és publikációk sora¹ bizonyítja, hogy a dada a kultúripar része. A dada kifejezés közismert. Értjük hogy mire utal, ismerjük a szó létrejöttének történetét, úgy érezzük, hogy a dolog meghatározása egy konszenzuson alapul. Magától értetődő: a dada kifejezést mi abban az értelemben használjuk, amit ez 2016-ban jelent. Megemlékezünk száz évvel ezelőtti felbukkanásáról, és hisszük, hogy az így elnevezett mozgalom elég jelentős ahhoz, hogy tudományos konferenciák sora foglalkozzon vele. A kérdést, hogy mit jelent az, hogy dada, tehát két tekintetben is fel lehet tenni, tekintettel erre a kortárs jelenségre és tekintettel a szóhasználat száz éves történetére. Így az is kérdés, mit jelentett a szó akkor, amikor megfogalmazódott? Mit jelentett akkor, amikor a kulturális hagyomány részévé vált? A következőkben három korabeli magyar nyelvű szöveg alapján szeretnék erre a kérdésre választ keresni. Ez a három szöveg el fog vezetni ahhoz a kérdéshez, hogyan határozta meg a dada kifejezés jelentésesét az, ahogyan a szó a kezdetekben használatos volt.

Minden konszenzus ellenére: a dada meghatározása, definíciója és a hozzá sorolandó események, művek, alkotók listájának összeállítása a kultúrtörténet egyik lezáratlan problémája. Egy példát említve: egy római 1921. április 30-i kiállítászáró rendezvény programja² szerint dada zenének számított Arnold Schönberg és Igor Stravinsky mellett Bartók Béla 1915-ös *Román tánca* és Kodály Zoltán

¹ Lásd például: *Dadaglobe Reconstructed*, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2016. *Genese Dada: 100 Jahre Dada Zürich*, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2016.

² A programfüzet szövege a következő: „Le Cronache d'attualita si onorano d'invitare al trattamento artistico che avrà luogo nella Casa d'Arte Bragaglia (Via Condotti, 21) sabato 30 corr. alle 17 precise, in occasione della clôtura della mostra dadaista di J. Evola, G. Cantarelli e A. Fiozzi. N.B. – Il presente invito é personale e deve essere mostrato all'ingresso. Programma 1 T. Tzara - Manifesto Dada 1918. 2 (al piano la signorina G. Sartori) Poulanc – Deux mouvements perpétuels. Schönberg – Sei pezzi facili. Bartok – Danza rumena. Strawinsky – Pièces faciles (Andante Galop). 3 T. Tzara – Realtà cosmiche, vaniglia, tabacco, avvisi, e il IV compianto della mia oscurità (poema). Vices-Vinci – Comunicazioni al whisky-soda. J. Evola – Ű. (poema da leggersi in tram). – Poema assicurazione. L. Aragon – Rivelazioni sensazionali. J. Evola – Ore 10 Composizione (poema a due voci). 4 (al piano la signorina G. Sartori) Kodaly – Moderato – Allegro. A. Casella – Inezie (Preludio – Serenata – Berceuse) A. Casella – In modo barbaro. 5 T. Tzara – La prima avventura celeste del Sig. Antipyrine (poema a 4 voci).”

Moderato és *Allegro* című darabjai, azaz egy nem megnevezett zenemű két tétele.³ Schönberg és Stravinsky Bartókkal együtt a 20. század elejének modern zenéjét képviseli. Ez alapján a program alapján ítélve a dada Rómában 1921 elején az újat, a kortársat jelentette a szó általános és elit értelmében egyaránt.

Egy olyan dada eseménnyel jelezve a problémát, amelyre öt évvel az emlékeztetés 1916. február 5-i Cabaret Voltaire-i este után került sor – egy olyan eseménnyel, amely inkább az intellektuális elit kultúráját tükrözte, és nem minden esztétikai szabályt felrúgó kaotikus kreációkat tartalmazott –, a következőkben a dada szó jelentését szeretném elemezni három magyar kritikus, teoretikus és író, Balázs Béla, Déry Tibor és Hevesy Iván 1920 és 1922 közötti szövege alapján.

Balázs Béla 1920 végén közölt egy *Dada* című cikket a *Bécsi Magyar Újság* elnevezésű, Bécsben megjelenő magyar nyelvű napilapban. Balázs kijelenti, a dada nem művészet. „A dadaizmus nem új művészeti irány, hanem mozgalom a művészet és az egész kultúra ellen. A megcsömörlöttség dühe. A magát túlélő polgári kultúra önutálat. Új barbár lázadás.” Ami természetesen helyes megfigyelés abban az értelemben, hogy mi a dadát hasonlóan értékeljük – azzal a különbséggel, hogy ezeket a negatív tulajdonságokat formálónak és így pozitívnak tartjuk. A mai értelmezés szerint, a dada képes volt korának negatív energiáit kulturálisan termékenyen használni.

Balázs nem csak azt állapítja meg, hogy a dada csak romboló és semmi más, hanem mindezt politikai és ideológiai kategóriákkal teszi. „Így történt, hogy a nacionalista-militarista eszmékkel telített futurizmus művészi mozgalma ma is alig különböztethető meg a szocialista világszemléletet hirdető »aktivista« stílustól. Így történt hogy a mi aktivistáink testvéreikként üdvözölték a dadaistákat, míg a minapi római kongresszuson össze nem verekedtek.” Balázs nem a dadáról beszél általában, hanem a bécsi emigrációban élő magyar avantgárdról, a *Ma* folyóirat körüli csoportról, elsősorban ennek legprominensebb alakjáról, Kassák Lajosról. „A mi aktivistáink” a *Ma* aktivista csoportját jelenti. Balázs vádja megegyezik Kun Béla és Lukács György kommunista funkcionáriusok vádjaival: Kassák reakció és ellenforradalmár, egy kommunista vagy legalábbis egy szocialista álarcában. Csupán Balázs pontosabban tesz különbséget: Kassák és barátai fasiszták, mint a futuristák, anarchisták, mint a dadaisták, és nem akarnak semmi mást, csak bajt.

Az, hogy Kassák és a *Ma* mit csináltak valamint, hogy a dada mit jelentett 1920-ban, ennél természetesen lényegesen bonyolultabb. Az, hogy Bartókot bevették egy dada programba 1921 áprilisában, tehát hat hónappal azután, hogy Balázs a *Bécsi Magyar Újságban* a dadát egy új barbár lázadásnak nevezte, annyit jelent, hogy Bartókot lehetett dadaistának tartani. Éspedig pontosan azért, amire Balázs is utal. Ha pontosabban megnézzük az 1921. április 30-i programot,

³ Kodály Zoltán kevés zongoradarabot írt. A *Moderato* és az *Allegro* feltehetőleg az 1909-es *Kilenc zongoradarab* vagy az 1910-es *Hét zongoradarab* részei, mivel Kodály többi zongoraműve 1921 után keletkezett.

feltűnik, hogy minden zenedarabban van valami „barbár“, mint például Alfredo Casella *In modo barbaro* című művében. És hogy teljessé tegyük a képet, a *Román táncok* komponálásának idejében Balázs és Bartók munkatársak voltak. Az 1911-es *Kékszakállú herceg vára* című opera és az 1917-os *Fából faragott királyfi* című balett, amelyeknek szövegkönyveit Balázs írta, a modernitás szempontjából legalább annyira újak és eredetiek, mint a Rómában játszott zongoradarabok. Kodályt nem is említve, aki inkább zenepedagógia munkássága miatt ismert, és nem mint modern zeneszerző.

Déry Tibor *Dadaizmus* című szövegét 1921 elején publikálta a Budapesten kéthetenként megjelenő *Nyugat* című folyóiratban. Déry itt a Richárd Huelsenbeck szerkesztette 1920-ban a berlini Reiss kiadónál megjelent *Dada Almanachot* recenzálja. Déry költő és író, és cikke nem hagyományos értelmű recenzio, hanem inkább egy irodalmár gondolatsora. A dada szó értelme ennek ellenére teljesen világos: „Mert dada halál [...]. Dada: semmit sem jelent, mint ahogy a világ, az élet se jelent értelmet dada számára. Egy grimasz, egy kutya vakkantása, hajtószíjak súrlódása, a repülőgépek propellereinek bűgása, [...] ez 1921, az a kor, melyből dada lett.”

Déry szerint a dada nem egy politikai mozgalom. Politikai jelentőségét azonban ő is látja: „dada mindenkinek igazat ad: háborúspártinak, pacifistának, mérsárosnak és ökörnek, Kaiser Vilhelmnek és Tolsztojnak, dadaistának és antidadaistának. Csak élni akar, honoráriumot kapni és terjeszkedni, hogy lehetőleg csak egyívású emberek társaságában élhessen, dada gesztusokkal, dada képektől és szobroktól körülvéve, fantasztikus géperdők közepette.” És itt van az a hely is, ahová Déry saját magát elhelyezi, mint egy olyan valakit, akinek politikai küldetése van: „Én nem tudok lemondani arról a hitemről, hogy az embereket új, szebb rendekbe lehet vezetni, és minden erőm, művészi akaratom e cél felé taszítja életemet.”

Itt talán érdemes röviden kitérni Déry szövegének második részére is, ahol a szerző dada technikákat sorol fel az irodalom és a művészetek különböző területein, költészetben, festészetben és szobrászatban. Ezek a technikák: „öt oldalnyi dada dadogása egy kulissza nélküli színpadról, copfos, feketére mázolt fabábuk közül – melyeknek gumicsövek lógnak ki a szájukból“, „értelmetlen szófűzések, cselekedetek kapcsolatban egymásutánja és idegen értelmek erőszakos összeházasítása“, „néger, olasz, spanyol, japán szavak vegyülnek a német vagy francia szövegbe, gépzörejeket hangutánzó szóimitációk követik egymást kitörő gőzök süvítésével, egy szótag felfordul, szó közepéből nagy betű viCsoRodik ki hirtelen, a holdfény így világít: La lune où tu te regardes a szöveg egyenes sorai körül, 89675 telefonszám röhög rád egy idilli beszélgetés közepéből, hogy o mam re de me ky skálájú jalkiáltásba fulladjon végül az egész,“ vagy „elvetve festészet és szobrászat eddigi anyagait, a festéket, vásznat, márványt stb. új anyagokkal próbálnak művészi életet alkotni. Színes papírosokból, lószőrből, fadarabokból, drótból, géprészekből, üvegszemekből, óragépezetekből és fényképdarabokból

készítik képeiket és szobraikat, hangsúlyozva, hogy nem képeket, szobrokat, nem művészetet, hanem új s élő tárgyakat akarnak teremteni.” Ezt a listát átolvasva semmi nem tűnik specifikusan dadának. Ezek inkább azok a modern és avantgárd technikák, amelyeket a kubizmus vagy a futurizmus is használ. Egyiknek a megjelenése sem köthető a dadához. Az új irodalom, művészet és zene használta őket már korábban is. A dada, úgy tűnik, nem bizonyos technikák kombinációja, hanem az ezeknek a technikáknak a felhasználásával készült alkotások specifikus értelmezése. Amit specifikus dada technikának nevezhetnénk, így a Marcel Duchamp által bevezetett ready made, nem került ekkor Déry látókörébe.

Amit tehát Déry lát, az az anyag és a technika káosza. Amit Déry nem lát, a dolog értelme. „Dada módszerének eredendő hibája itt is az a törekvése, hogy csak a formátlanságon keresztül fejezze ki a formátlanságot, ami művészi abszurditás, mert megörökíti azt az élettelen merevséget, mi magában a dada szemlélet gondolatában is csak pillanatnyi tartamra bír feszítő erővel.”

Az itt idézett 1921-ben közölt írás értelmezéséhez figyelembe veendő: Déry Tibor 1920-ban elhagyta Magyarországot, és Bécsben élt 1923-ig. 1921–1922-ben alkotta az *Ámokfutó* című illusztrált verset, amely a magyar irodalom egyik dada alkotásának tekinthető. Sőt a Ma munkatársa is lett, és így a magyar avantgárd csoport tagja.

Hevesy Iván *Dadaizmus* című szövegét 1922 végén publikálta az *Irodalmi Szemle* című lapban. Egy lábjegyzet szerint a cikk egy megjelenés alatt álló könyv része. Hevesy szövegét a régi és az új művészet közötti különbségtevessel indítja, ahol az újat a futurizmus, kubizmus és az expresszizmus jelenti. A dada az újnak egy sajátos megjelenése. Dekadens, értelmetlen és csak magával van elfoglalva. „A dadaizmus tagadja annak lehetőségét, hogy az életet szerves, konstruktív rendbe lehet építeni, gúnyolja a morált, a humanitást, elutasítja az etikát.” Hevesy figyelemreméltó módon összeköti a dadát a nemzetközi konstruktivizmus egyik sajátos változatával, a Bécsben Kassák Lajos és Bortnyik Sándor által kifejlesztett képarművészeti architektúrával. „A dadaista szellem szomszédságában született a képarművészeti architektúra is. Ez nem reális valóságselemből, hanem absztrakt síkelemből teremt önkényes kombinációkat. A képarművészeti architektúra szellemi tartalmat is jelent, nemcsak pusztán önmagáért való alkotást, mint a dadaművészetek. Nincs szociális és nincs szimbolikus tartalma, mert tulajdonképpen nem egyéb újszerű síkdíszítésnél. Anarchisztikus és tisztátalanul vajúdo konstrukció van benne, és éppen ezért nagyon korszerű megnyilvánulás: egy anarchikus, feloldott, de már konstrukció után vágyódó korszak ornamentikája.”

A harmadik szöveg kontextusa ugyanazt a sémát mutatja, mint amit Balázs és Déry esetében is láttunk. Röviddel szövege publikálása után Hevesy az avantgárd felé fordult. Palasovszky Ödönnel közösen publikáltak 1922-ben egy manifesztu-

mot *Új művészetet! Kiáltvány a tömegek új kulturájáért* címmel. És 1925-ben ő volt a Zöld Szamár elnevezésű budapesti dadaista színház egyik szervezője.⁴

Látjuk: Balázs, Déry és Hevesy kritikusan közelítenek a dadához. Zavarja őket a jelenség, elutasítják megjelenéseit, és megfogalmazzák etikai és ideológiai ellenvetéseiket. Az itt releváns probléma tisztázásához a következőkben két szempontot szeretnék kiemelni, az egyik az időszakra, a másik a kor politikai helyzetére vonatkozik.

Fontos, hogy figyelembe vegyük a dolgok egymásutánját. A dada Zürichben jelent meg 1916-ban, de magyarországi hatása jobban köthető 1920 Németországához. Feltehetőleg ez az, amiért Balázs, Déry és Hevesy is politikai kategóriákkal közelítenek hozzá, a háború utáni évek kereteiben értelmezik és nem a Nagy Háború éveire, 1916, 1917 és 1918-ra vonatkoztatva.⁵ A dada a Mában 1921. január 1-jén jelent meg Barta Sándor *Zöldfejű ember* című manifesztumával és Kurt Schwitters munkájának a bemutatásával.⁶ A következő avantgárd hullám, a konstruktivizmus körülbelül ugyanebben az időben ért Bécsbe. Az első konstruktivista művészeti alkotás, egy képarchitektúra a Mában az 1921. március 15-i szám címloldalán látható, tehát csupán kevés hónappal az előző után. Közismerten Konstantin Umanski 1920. november 13-án tartott egy vetített képes előadást Bécsben, amelynek során bemutatta Natalja Goncsarova, Kazimir Malevics, Alexander Rodcsenko és Vladimir Tatlin alkotásait is. Valószínű tehát, hogy a bécsi magyar migránsok a dadát és a konstruktivizmust párhuzamosan ismerték meg. Nem szeretném eldönteni, hogy Kassáknak melyik képverse futurista és melyik dadaista – ami fontosnak tűnik, az az, hogy a Ma avantgárd csoportja értesült a dadáról, és stíluselemeit beépítette saját kreatív munkájába. Ami nem ment simán, mint ezt Balázs, Déry és Hevesy demonstrálják.

Balázs, Déry és Hevesy hosszú éveken keresztül és több összefüggésben is foglalkoztak a dadával és az avantgárral. Így Hevesy publikált a *Nyugatban* 1921-ben egy háromrészes cikksorozatot *Katakombáktól a Dadáig* címmel, 1923-ban pedig ugyanitt egy *Dadaista világnézet* című szöveget. Ezekben a szövegekben Hevesy megpróbálja elhelyezni a dadát a kultúrtörténetben. 1922-ben publikált egy sor könyvet különböző új művészeti irányzatokról *Az impresszionizmus művészete*, *A posztimpresszionizmus művészete*, illetve *A futurizmus, expresszionizmus és kubiz-*

⁴ A Zöld Szamár 1925. március 24-én indult Hevesy Iván, Mittai László, Palasovszky Ödön és Molnár Farkas közreműködésével. Lásd: K-k L-s: Bortnyik Sándor és Hevesy Iván vagy az elővezetett Zöld Szamár. = *Ma*, 1925. június 15, 19.

⁵ Ami nem azt jelenti, hogy a dada teljesen ismeretlen lett volna 1920 előtt Magyarországon. Svájc a háború alatt semleges államnak számított és német nyelvű folyóiratokhoz hozzá lehetett férni ebben az időben is. Így volt rá alkalom, hogy az érdeklődők informálódjanak.

⁶ Lásd Kurt Schwitters *Körben*, Franz Müller *Dróttavas* és *A nagy énkép* című merzképeit, *A merkszínpad* és *Miképpen vagyok elégedetlen az olajfestéssel* című szövegeit és *Annavirágnak* című költeményét Kahána Mózes fordításában, valamint Christoph Spengemann *Kurt Schwitters, a merzfestő* című elemzését.

mus művészete címmel.⁷ Hevesy kritikus megközelítése tehát nem az egész kép. Sokkal inkább úgy tűnik: először megtámadta azt, ami túl messze ment szemében, hogy később mindezt adaptálja. Déry *Ámokfutó* című illusztrált verse sokáig publikálatlan maradt, csak néhány oldal jelent meg egy gyűjteményes kötetben.⁸ A *Mában* csak abban az évben publikálta német és magyar nyelvű költeményeit, amelyben elhagyta Ausztriát.⁹ Balázs *Naplója és Bécsi Magyar Újságban* megjelent cikkei alapján ítélve gyakran vitatkozott a bécsi magyar avantgardistákkal, és ismételten kifejezte csodálkozását, hogy képtelen meggyőzni őket. Ez a személyes konfliktus soha nem oldódott fel. Balázs egyre inkább a filmhez fordult, és mint annak teoretikusa talált intellektuális elismerésre. *A látható ember* című ezirányú könyve 1924-ben jelent meg. Így nem nevezhető meglepőnek, hogy az 1959-ben alapított Balázs Béla Stúdió, ahol figyelemre méltó módon az 1970-es és 1980-as évek Magyarországn egy sor neo-avantgárd film keletkezhetett, nevét róla kapta.

A következő fontos kérdés az, hol álltak Kassák, Balázs, Déry és Hevesy a Tanácsköztársaság hónapjaiban, az 1919. márciusa és júliusa közötti időszakban. Mind a négynek része volt az eseményekben, és mindannyiuknak szembe kellett néznie a vereség után a következményekkel. Kassák, Balázs és Déry az emigrációt választották, Hevesy Magyarországon maradt. Mind a négy küzdött a kommunizmus politikájával és ideológiájával, és egy-egy sajátos pozíciót alakított ki. Különböző politikai csoportosulásokhoz álltak közel, és így részesei voltak az elbukkott forradalmat követő frakcióharcoknak.

Így ha megnézzük a három idézett szöveget, valamint a személyeket, akik írták őket, nem kapunk egyértelmű képet. Egyrészt a dada ellen intézett támadásokat, másrészt a részvétel felé tett lépéseket látunk. Mind a három szerző összekapcsolta a dada elítélését etikai és ideológiai meggondolásokkal, és meg volt győződve arról, hogy megtalálta a bűnöst: Kassák Lajost, aki szocialista – és így Balázs szerint egy áruló, anarchista –, és így Déry szerint nem volt felkészülve az új rendre –, valamint a képarchitektúra kitalálója is volt – és ezért Hevesy szerint dadaista. Amit Balázssal, Déryvel és Hevesyvel látunk, az a zavar, a három író nehézségei kortárs kulturális folyamatok megértésében, és próbálkozása a magyar avantgárd diszkvalifikálására Kassák személyében. Ez volt az, ami meghatározta a dada értelmezését a magyarországi kultúrtörténetben. A dada káoszt és álságot jelentett, ami elégségesnek bizonyult ahhoz, hogy megbélyegezze, és ezzel kizárja egy életműnek legalábbis a részeit a kultúrtörténetből.

Ami azt jelenti, ahhoz, hogy megértsük Balázs, Déry és Hevesy szövegeit, nem elég azoknak a szó szerinti értelmére figyelni, elhelyezni azokat szerzőik pályafutásában és a korai 1920-as évek intellektuális életének frakcióharcainak kontextusában, de figyelembe kell vegyük azt is, hogy a dada kifejezés itt egy ideológiailag

⁷ Mindhárom Kner Izidor kiadásában jelent meg Gyomán.

⁸ DÉRY TIBOR: *Ló, búza, ember*. Bécs, 1922, 42–44.

⁹ DÉRY TIBOR *Landschaft (Táj) és Glasfläche (Üvegfelület)*. = *Ma*, 1923 március 15, 13., Tél, Hófal, Férfi, Színtétikus tömeg, Mama Oroszország, Csárdás. = *Ma*, 1923. május 1., 2.

torz módon használtatik, mint gyanú, vád, bűn. Ez az oka, miért használták fel ezt a kifejezést arra, hogy kizárjanak olyan neoavantgardistákat is, mint például Szentjóbý Tamás évtizedek múlva is. Ugyanez igaz a másik oldalról nézve is. A dada életben maradt Magyarországon, ahonnan Kassák jött, ugyanúgy, mint Ausztriában, ahol Kassák dolgozott, például a Bécsi Csoport Irodalmi Kabaréiban, valamint Szentjóbý Tamás és Altorjay Gábor *Ebéd* című happeningjében. Ezek a neodada performance-ok elég provokatívák, destruktívák, kaotikusak és agresszívűek voltak ahhoz, hogy el tudjanak indítani új avantgárd hullámokat.

Ebben a szövegben egy ellentmondásra szerettem volna utalni. Egy ellentmondásra aközött, hogy miről beszélünk, és aközött, aki beszél. A kritikus és aközött, amit a kritikus kritizálni gondol. Gyakran, mint ezt Balázsnál, Dérynél és Hevesynél láttuk, a kritika a kritizálthoz való közelítés egy eszköze. Aminek szintén világossá kellett volna válnia: létezik – a dada és az avantgárd kutatás eddigi eredményei, az ebben a kutatásban jelenlevő számos perspektíva, az idézett művek és megemlített kutatók ellenére – egy jelentős mennyiségű felteendő kérdés és egy jelentős mennyiségű elvégzendő munka. Csupán hogy egy ilyen kérdésre utaljak: Balázs Béla és a 20. század első felében jelentkező avantgárd kapcsolata. És – ez remélhetőleg szintén világossá vált – alapvető kérdések is tisztázandóak. Mint az, amelyre ebben a szövegben utalni próbáltam: tudjuk valóban, hogy miről beszélünk, ha azt a fogalmat használjuk, hogy dada?

IRODALOM

- Genese Dada: 100 Jahre Dada Zürich.* Zürich, Scheidegger & Spiess, 2016.
- BALÁZS BÉLA: Dada. = *Bécsi Magyar Újság*, 1920. november 4., 3.
- BALÁZS BÉLA: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films.* Leipzig, Deutsch-Österreichischer Verlag, 1924 (magyarul: *A látható ember.* Budapest, Bibliotheca, 1958).
- BALÁZS BÉLA: *Napló 1914–1922.* Budapest, Magvető 1982.
- BARTA SÁNDOR: Zöldfejű ember. = *Ma*, 1921. január 1., 22–23.
- DÉRY TIBOR: Dadaizmus. = *Nyugat*, 1921. április 1., 552–556.
- DÉRY TIBOR: *Ló, búza, ember.* Wien, Julius Fischer, 1922.
- DÉRY TIBOR *Landschaft (Táj) és Glasfläche (Üvegfelület).* = *Ma*, 1923. március 15., 13.
- DÉRY TIBOR: Tél, Hófal, Férfi, Szintetikus tömeg, Mama Oroszország, Csárdás. = *Ma*, 1923. május 1., 2.
- DÉRY TIBOR: *Ámokfutó.* Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1985.
- HEVESY IVÁN: Katakombáktól a Dadáig. = *Nyugat*, 1921. december 1., 1730–1740.
- HEVESY IVÁN *Az impresszionizmus művészete, A posztimpresszionizmus művészete, A futurizmus, expresszionizmus és kubizmus művészete.* Gyoma, Kner Izidor, 1922.
- HEVESY IVÁN – PALASOVSKY ÖDÖN: *Új művészetet! Kiáltvány a tömegek új kultúrájára.* Budapest, Merkantil Nyomda, 1922.

HEVESY IVÁN: Dadaizmus. = *Irodalmi Szemle*, 1922. december 3., 2–4.

HEVESY IVÁN: Dadaista világnézet. = *Nyugat*, 1923. augusztus 16., 191–196.

HUELSENBECK, RICHARD (Hrsg. von): *Dada Almanach*, Berlin, Reiss, 1920.

In occasione della clôtura della mostra dadaista di J. Evola, G. Cantarelli e A. Fiozzi. Roma, Casa d'Arte Bragaglia, 1921.

Dadaglobe Reconstructed. Zürich, Scheidegger & Spiess, 2016.

K-K L-S: Bortnyik Sándor és Hevesy Iván vagy az elővezetett Zöld Szamár. = *Ma*, 1925. június 15., 19.

KURT SCHWITTERS: A merzszínpad, Miképpen vagyok elégedetlen az olajfestészettel, Annavirágnak. = *Ma*, 1921. január 1., 29–30.

CHRISTOPH SPENGEMANN: Kurt Schwitters, a merzfestő. = *Ma*, 1921. január 1., 28–29.

Az Új Ádám (Bortnyik Sándor szerint)¹

Bortnyik Sándor 1924-ben, Weimarban készítette *Új Ádám* című „újklasszicista” festményét, amely (az *Új Éva* című párdarabjával) az elmúlt évtizedekben a magyar avantgárd képzőművészet egyik főműveként kanonizálódott.² A festmény elemzésekor az egyik alapvető megállapítás mégis az, hogy annak tárgya az avantgárd – szorosabban véve pedig a dada és a konstruktivizmus 1922–1924 közötti elméleti vitáinak – kritikája. Ennek fényében az *Új Ádám* voltaképpen nem is egy avantgárd műalkotás, hanem annak szatírája, amely görbe tükröt tart az „új művészet” és feltétlen hívei elé. Tanulmányomban a fenti megállapítások okozta feszültségből kiindulva teszek kísérletet a festmény elemzésére és Bortnyik művészi pozíciójának kontextualizálására.

Az *Új Ádám* stílusának gyökere az a geometrikus absztrakt módszertan, a „kép-architektúra”, amelyre Bortnyik és Kassák Lajos a bécsi emigráció első éveiben a Ma mozgalom expresszionista formavilágát cserélte. A „teremtő” konstruktivizmussal kapcsolatos elméleti vita során azonban Bortnyik is szembe került Kassákkal, 1922 nyarán kivált a maisták közül, és Molnár Farkas hívására Weimarba utazott. A Bauhausba ugyan nem iratkozott be, de az iskola újszerű művészet-felfogása is nagy hatást gyakorolt művészetére.³ Újabb kompozícióin visszatért a térszerkesztéshez, rigorózan szerkesztett centrális perspektívát alkalmazott, és a térben különböző lebegő síkokat helyezett el. Módszerének „prototípusa” a

¹ Jelen tanulmány a Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeumban 2016-ban megrendezett *Dada Techniques in East-Central Europe (1916–1930)* című konferencián *The New Adam (According to Sándor Bortnyik)* címmel elhangzott előadásom bővített változata. A tanulmány az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-16-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült. A tanulmány kapcsolódik a Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum NKFI-K 120779 számú projektjéhez.

² BORTNYIK SÁNDOR: *Az Új Ádám*, 1924, olaj, vászon, 48 x 38 cm, jelezve jobbra lent: Bortnyik 1924; *Az Új Éva*, 1924–1926, olaj, vászon, 49 x 39 cm, jelezve balra fent: Bortnyik Weimar 1924. Budapest, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 64.85 és 64.86 T. Alapvető irodalom: BORBÉLY LÁSZLÓ: Bortnyik Sándor korai művészete. = *Művészettörténeti Értesítő*, 1969/6., 46–73; BORBÉLY LÁSZLÓ: *Bortnyik*. Budapest, Corvina, 1971 (A Művészet kiskönyvtára, 60); PASSUTH KRISZTINA: *Magyar művészek az európai avantgarde-ban, 1919–1926*. Budapest, Corvina, 1974; SZABÓ JÚLIA: *A magyar aktivizmus művészete, 1915–1927*. Budapest, Corvina, 1981; BAKOS KATALIN: *Bortnyik Sándor tervezőgrafikai tevékenysége és pedagógiai munkássága 1914–1938*. PhD disszertáció, Budapest, ELTE BTK, 1999; TÓTH EDIT: *Activating Visual Energy: The Ma Circle and the Art of Sándor Bortnyik*. = *Acta Historiae Artium*, 2013, 95–110; BAJKAY ÉVA: Hol a kontextus? = *Artmagazin*, 2016/3., 58–64.

³ Bővebben lásd: SZEREDI MERSE PÁL: Budapest – Berlin – Budapest. Magyar művészek Berlinben az 1920-as években. In: VIRÁG JUDIT – KASZÁS GÁBOR – SZEREDI MERSE PÁL (Szerk.): *Berlin – Budapest 1919–1933: Képzőművészeti kapcsolatok Berlin és Budapest között*. Budapest, Virág Judit Galéria, 2016, 73–115; valamint SZEREDI MERSE PÁL: Ma / De Stijl. Theo van Doesburg esete a magyar avantgárral. = *Enigma*, no 90, 2017, 72–88.

Geometrikus formák térben című kompozíció, amely a Bortnyik műtermében 1924 augusztusában készült fotón a falra függesztve látható.⁴ A fotó tanúsága alapján Bortnyik műtermének falán egymás mellett függtek a tisztán geometrikus elemekből álló konstrukciók a figurákat is integráló kompozíciókkal. Kállai Ernő az *Új magyar piktúrában* Bortnyikot a modern magyar festészet „fejlődésének” végpontjára helyezte mint „újklasszicista” képeket alkotó művészt. Útja, véli Kállai, egyenesen vezetett a konstruktivizmus „laboratóriumi munkáján” keresztül „vissza a realitásba”.⁵ Bortnyik számára az „újklasszicista” formavilág több éven át megfelelő keretet biztosított mondanivalója kifejezésének: egészen az 1930-as évek elejéig készítette hasonló megközelítéssel festményeit.

RECEPCIÓ

Bortnyik 1924 és 1930 között négy önálló kiállításon mutatta be műveit: Berlinben a Karl Nierendorf vezetése alatt álló Graphisches Kabinett I. B. Neumannban (1924 március), Kassán a Kelet-Szlovákiai Múzeumban (1924 szeptember-október), valamint Budapesten a Mentor Könyvkereskedésben (1925 február-március) és a Tamás Galériában (1930 január-február). A tárlatokról megjelent kritikák nagyjából azonos érvek mentén elemezik Bortnyik „újklasszicista” munkáit. A berlini kiállításról a *Der Cicerone* közölt hosszabb kritikát, itt Willi Wolfradt Bortnyik műveit három csoportba osztotta, megkülönböztetve a *De Stijl* hatásról árulkodó geometrikus műveket és az erőteljes térhatású félig absztrakt csendéleteket a geometrikus térben elhelyezett „próbababaszzerű” (*Mannequin*) alakokkal gazdagított figurális alkotásoktól. A kritikus szerint utóbbi képek esetében a művész a „mágikus realizmust” és a „mechano-fizikai formákat” sikerrel egyesíti, azonban mégsem kész műveket, inkább „csak egy újfajta képszerkesztés módszertanát mutatja be”.⁶ Bortnyik képeinek „gépiesen kínos” és „iskolás” megszerkesztettsége a legtöbb kritikusainak szemet szúrt. „Vagy mérnök legyen valaki, vagy művész”, írta Némethy Antal 1925-ben.⁷ Bortnyik képeinek „merev konstrukcióját” többen arra vezették vissza, hogy célja nem a valóság ábrázolása, hanem „intellektuális fogalmak illusztrációja” volt.⁸ (Ez azonban több kritikus szemében azonban nem volt több mint „blöff”, a

⁴ Reprodukcióját lásd: BAJKAY ÉVA (Szerk.): *A művészettől az életig. Magyarok a Bauhausban*. Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 2010, 197.

⁵ KÁLLAI ERNŐ: *Új magyar piktúra, 1900–1925*. Budapest, Amicus, 1926, 147.

⁶ WILLI WOLFRADT: Berliner Ausstellungen. = *Der Cicerone*, 1924/6., 292–293.

⁷ NÉMETHY ANTAL: Budapesti kiállítások. = *Periszkop*, 1925/1., 34; valamint ELEK ARTÚR: Bortnyik Sándor és az ábrázoló geometria. = *Magyar Iparművészet*, 1930/1., 65. A kérdésről kelet-közép-európai viszonylatban lásd: AGNES HUSSLEIN-ARCO – ALEXANDER KLEE (Hrsg. von): *Kubismus, Konstruktivismus, Formkunst*. Wien, Belvedere, 2016.

⁸ [-r]: Bortnyik Sándor képei. = *Pesti Napló*, 1930. január 26., 19. Lásd még a kiállítás kritikáinak gyűjteményét: Budapest, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Adattár, ltsz. 7038/1954, 58–60.

„tehetetlenség nagyképű maszkírozása”,⁹ vagy „tétova kapkodás” a „polgári művészet emlékkincsében”.¹⁰ Az elítélő kritikákkal szemben Hevesy Iván az 1925-ös kiállítás bevezetőjében Bortnyik új stílusának társadalmi hasznosíthatóságát emelte ki. Véleménye szerint a képek egy olyan „új monumentális freskóstílus” alapvetései, amely „a szimbolikus tárgyi ábrázolás lehetőségeit egyesíti az absztrakt formák új világérzést szuggeráló hatalmas tisztaságával és erejével...”¹¹ Mindez összhangban áll azzal az 1924-es kiáltvánnyal, amelyben Bortnyik – Breuer Marcel, Molnár Farkas és Weininger Andor társaságában – a hagyományos művészeti ágak haláláról és az építészeti *Gesamtkunstwerk* integráns részeként való újjászületéséről írt.¹² Az *Új Ádám* közvetlen analógiái, azaz Bortnyik korai „újklasszicista” művei közül kevés maradt fenn: a *Zöld számár* mellett három kettősportré ismert *Tér, asszony, én; Pihenők*, és *Forbát építész és felesége* címen.¹³ (A festmény mai párdarabja, az *Új Éva* először a Tamás Galéria kiállításának katalógusában szerepelt, méghozzá 1926-os dátummal.¹⁴)

Bortnyik programja 1930-as kiállításán teljesedett ki: képeinek tematikájával a „modern” élet teljes horizontját lefedte. Főhősei „a technika új barbárjai”, az *Új Ádám* és *Éva* „ivadékai”: a motorkerékpáros, pilóta, forgalmi rendőr, bokszoló vagy a futballista.¹⁵ A konzervatív kritikus, Ybl Ervin – talán Bortnyik *Jazz* című

⁹ IVÁN EDE: Bortnyik Sándor. = *Népszava*, 1925. február 27., 10.

¹⁰ RABINOVSKY MÁRIUS: Mentor. = *Magyar Grafika*, 1925/3–4., 106.

¹¹ HEVESY IVÁN: Bortnyik Sándor. = *Mentor Könyvkereskedés Állandó kiállítása Bortnyik Sándor új festményeivel és rajzaival*. Budapest, Mentor, 1925. A katalógus egy példánya az MTA BTK Művészettörténeti Kutatóintézet Lexikontárában található. Vö.: GENTHON ISTVÁN: Bortnyik Sándor kiállítása. = *Magyar Írás*, 1925/3., 44–45.

¹² BORTNYIK SÁNDOR – BREUER MARCELL – MOLNÁR FARKAS – WEININGER ANDOR: A Staatliches Bauhaus (Weimar) művészei. = *Magyar Írás*, 1924/9., 84–85.

¹³ A *Zöld számár* az *Új Ádám*mal együtt Magyar Nemzeti Galériába került (ltsz. 64.84 T), a *Tér, asszony, én* reprodukciója a *Periszkopban* jelent meg (1925/2., képtábla a 12. és 13. oldal között), majd hosszú lappangás után a Kieselbach Galéria 43. aukcióján került elő (40. tétel). A *Pihenők* és a *Forbát kettősportré* reprodukciója Kállai monográfiájában jelent meg (KÁLLAI: I. m., 79. képtábla), utóbbi feltehetően elpusztult a második világháborúban, előbbi pedig a Christie's árveréséről került 2010-ben magyar magángyűjteménybe. Bővebben lásd: BAKOS KATALIN: Egy kép és a hátoldala – Bortnyik Sándor: Alakok. = *Artmagazin*, 2011/6., 34–41.

¹⁴ A kritikák is ekkor említik először a párt, korábban csak az *Új Ádám* került szóba. Feltételezhető, hogy az *Új Éva* datálása a szignó mellett csak utólagosan történt Bortnyik részéről. A festmény első nyilvános szereplése valószínűleg nem a Tamás Galériában volt: Antal János tudósítása szerint már 1928-ban a Mentor Könyvkereskedés kirakatát díszítette. ANTAL JÁNOS: Két festő (Matis Teutsch János és Bortnyik Sándor). = *Korunk*, 1928/12., 890.

¹⁵ A festmények közül több is ismert Bortnyik hagyatékából előkerült fotóreprodukciókról: *Fotografie aus Bildarchiv Sándor Bortnyik. Auktion am 3. November 1992*, München, Dietrich Schneider-Henn, 1992, lot. 1718 (*Tér és forma*), 1719 (*Motorlovag*), 1719a (*Klári portréja*), 1721 (*Festő az állvány előtt*), jelenleg Székesfehérvár, Városi Képtár – Deák Gyűjtemény), 1771 (*Világrendőr*), 1810 (*Huszadik század*). A sorozat kiemelkedő darabjai kerültek a nyilvánosság elé az elmúlt években, a *Motorlovag* a Virág Judit Galéria 30. aukcióján (62. tétel, KASZÁS GÁBOR tanulmányával), három, feltehetően a Tamás Galéria *Tájképével*, *Szűzével* és *Futballmonumentjével* azonosítható festmény pedig Kövesi István gyűjteményéből. Bővebben lásd: MOLNOS PÉTER (Szerk.): *A titkos gyűjtemény*. Budapest, Kieselbach Galéria, 2013, valamint VIRÁG – KASZÁS – SZEREDI: I. m., 237–239.

festményéből kiindulva – a „matematikai számítást” a művészet mozgatójává megtevő konstruktivizmust a modernizmus másik „eredőjével”, „a civilizálatlan ősnépek, a négerek dadogásaival” hozta párhuzamba. Bortnyik képein „Ádám és Éva is fémbábukká merevedik”, írja, „ha pedig heroikus mozdulatot kívánnak, úgy az csak a boxállás lehet. Egyedül a fekete emberhez méltó sport talál kegyelmet, mint organikus életnyilvánulás”.¹⁶

A KONSTRUKTIVIZMUS IKONOGRÁFIÁJA

Az *Új Ádám* Bortnyik interpretációjában egy nagyvárosi dandy, fekete szmokingot, fekete-fehér kockás nadrágot és lakkcipőt visel, fehér csokornyakkendővel és hozzáillő díszszebkendővel. Kezein fehér kesztyű, jobbában sétatálcáját, baljában Girardi-kalapját tartja. Haja gondosan oldalra fésült, enyhén kipirult, tokás arcát háromnegyed profilba fordítva tekint ki nézőjére. A környezetét két, egymással derékszöget bezáró okker és pasztellvörös színű téglalap alakú elem keretezi. A függőlegesen álló vörös elemre merőlegesen két mellkasig érő üveglap van elhelyezve, amelyek kirakatként zárják közre az alakot. A vörös elem bal felső sarkába egy gép tervrajza van felerősítve. Az *Új Ádám* pódiuma mögött szürke betonvilág bontakozik ki, melynek monotonitását a bal oldalon fehér alapon fekete, fehér és szürke téglatestekből álló kompozíció töri meg. Az *Új Éva* kompozíciója jóval mozgalmasabb. *Éva* egy arctalan fabábu, fedetlen felső testtel, rövid, fekete-fehér csíkos szoknyában, térdharisnyában, félcipőben áll egy levitáló, vörös platformon. Jobb kezében narancs és kék sávós zászlócskát tart, baljában zöld almát. Jobbra mögötte egy feketére festett, női felsőtestet formázó szabászati próbababa áll. Az előtérben két férfias bábu bokszol a hölgy kegyeiért. A kompozíció háttérét további, diagonálisan elhelyezett síkok képezik, mögöttük gyárkémények és egy toronyház tűnik elő.

Az *Új Ádám* képterét Bortnyik egyértelműen azonosítható avantgárd művek parafrázisaiból építette fel. A centrális perspektívát alkalmazó, lebegő elemekből konstruált térszerkezet közvetlen analógiáit a Bauhaus színpadi műhelyének előadásaihoz készült díszletek között találjuk. Hasonló terveket készített Kurt Schmidt és Georg Teltcher *Mechanikus balettjéhez* 1923-ban.¹⁷ Oskar Schlemmer vezetése alatt a Bauhaus színpadán egyre intenzívebben foglalkoztak az előadások és a színészek „mechanizálásával”.¹⁸ Az új színpadi kísérletek alapján „mechanizálta” Bortnyik az *Új Ádám* és *Éva* alakját, de a színház világa a későbbiekben is meghihlette. 1925-ben Budapesten részt vett Palasovszky Ödön dadaista színházi

¹⁶ YBL ERVIN: Bortnyik Sándor kiállítása. = *Budapesti Hírlap*, 1930. január 25., 11.

¹⁷ OSKAR SCHLEMMER – LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY – FARKAS MOLNÁR: *Die Bühne am Bauhaus*. München, Albert Langen Verlag, 1924 (Bauhausbücher, 4), 70–71; valamint MOLNÁR FARKAS: *Mechanikus színpad*. = *Ma*, 1923/9–10., [6]. Bővebben lásd: TOKAI GÁBOR: Magyar kísérletek a Bauhaus színházi műhelyében. In: *BAJKAY: I. m.*, 278–295.

¹⁸ Ennek példáit lásd: SCHLEMMER – MOHOLY-NAGY – MOLNÁR: *I. m.*, 16–17, 72–84.

kísérlete, a Zöld Szamár Színház előadásában,¹⁹ valamint egy szatirikus mechanikus balettelőadás tervezetét is közölte.²⁰ Az *Új Ádám* térszerkesztése a schlemmeri színpad mellett Hans Richter absztrakt filmkísérleteit is megidézi. Richter és Viking Eggeling Berlinben közösen dolgoztak totális filmjeiken, munkáiknak 1921-ben a *De Stijl* és a *Ma* is tematikus számot szentelt.²¹ Richter *Rhythmus 21* és 23 című, sikokkal operáló filmjeit követően háromdimenziós terveket is készített. Film ezekből nem készült, viszont egyes részletei megjelentek 1923 tavaszán a *Ma* német különszámában, majd a *De Stijl*-ban is.²² (Richter kísérletei Theo van Doesburgöt is inspirálták, aki ekkoriban készítette első axonometrikus kompozícióit.)²³

Azzal, hogy Bortnyik az *Új Ádám*ot egy kirakatba – avagy futurisztikus, üvegfalú szobába – állította, utalhatott Paul Scheerbart *Üvegarchitektúrájára* is, aki 1914-ben kiadott kiáltványában egy olyan „üvegkultúra” vízióját vázolta fel, amely transzparenciájával teljesen átformálhatja a társadalmat. Scheerbart elfeledett elképzeléseit az első világháború után a berlini építészeteteoretikus, Adolf Behne használta fel *A művészet visszatérése* (Wiederkehr der Kunst) című könyvében, amelynek üvegarchitektúrára vonatkozó fejezetét Bortnyik még 1921-ben fordította le.²⁴ Ezekben az időkben Moholy-Nagy számára is a transzparencia kérdése vált az egyik legfontosabb művészi problémává. Saját művészi nyelvének fejlődését úgy interpretálta, hogy a berlini ipari környezet hatására „új struktúrák” felvázolásán dolgozott, és ekkor ütközött bele a „transzparencia” gondolatába. Absztrakt képeivel ezt követően az volt a célja, hogy egy „semleges» geometrikus formákat alkalmazó új látásmód szabványait” fektesse le.²⁵ Beszédes, hogy saját képarchitektúra-interpretációját *Üvegarchitektúra* címmel közölte a *Ma* 1922 májusi, jubileumi számának címlapján.

Az *Új Ádám* terének legegységesebb idézete El Liszickij *Proun 1^o* kompozíciója, amelyet Bortnyik tökéletes precízióval másolt festménye háttérébe. El Liszickij a nemzetközi konstruktivizmus egyik legismertebb orosz művésze volt Berlinben, Bortnyik viszont biztosra ment, hiszen egy olyan *Proun* választott, amelynek

¹⁹ GALÁCS JUDIT: „S jött a zöld számár, és helyesen bőgött...”, avagy a Dada mint lehetőség a színház újragondolására. = *Artmagazin*, 2017/1., 52–56; KASZÁS GÁBOR: A számárfejú direktor, a Képipítés és a Cikk-Cakk estek. A magyar avantgárd hazai történetének áttekintése (1919–1933). = VIRÁG – KASZÁS – SZEREDI: I. m., 219–221.

²⁰ BORTNYIK SÁNDOR: Zöld Szamár Pantomim (Mechanikus balett). = *Periszkop*, 1925/4., 24–27.

²¹ A tematikus számokat lásd: *De Stijl*, 1921/5. és 7., valamint *Ma*, 1921/8. Bővebben: JUSTIN HOFFMANN: Hans Richter: Constructivist Filmmaker. In: STEPHEN C. FOSTER (Eds.): *Hans Richter. Activism, Modernism and the Avant-Garde*. Cambridge (MA) – London, MIT Press, 1998, 72–91.

²² *Ma*, 1923/5–6., [5]; *De Stijl*, 1923/5., címlap és 65; valamint egy további részlet: *Pásmo*, 1924/5–6., 7 (ADOLF BEHNE: Der Film als Kunstwerk című tanulmányának illusztrációjaként).

²³ GLADYS FABRE: An Universal Language for the Arts: Interdisciplinarity as a Practice, Film as a Model. = GLADYS FABRE – DORIS WINTGENS HÖTTE (Eds.): *Van Doesburg and the International Avant-Garde. Constructing a New World*. London, Tate, 2010, 54–56.

²⁴ ADOLF BEHNE: Művészet és forradalom. Ford. Bortnyik Sándor. = *Ma*, 1921/4., 43–49.

²⁵ MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ: Egy művész összegzése (1944). Ford. Zádor Ágnes. = PASSUTH KRISZTINA: *Moholy-Nagy*. Budapest, Corvina, 1982, 344.

reprodukciója a korabeli művészeti folyóiratokban többször is megjelent.²⁶ Liszickij Malevics vityebszki műhelyében fejlesztette ki saját geometrikus formavilágát 1920-ban, amelyet az új megszilárdításának tervének (*Projekti utvarzsgyenyija novava*) nevezett el. „A Proun a szuprematista térfelfogás architekturalisabb, tagoltabb variációja volt”, írja Forgács Éva, „nem sík felületek lebegtek a végtelen űrben, mint Malevics képein, hanem szilárd háromdimenziós alakzatok teremtettek multiperspektivikus térrendszereket (egyszerre több enyészponttal)...”²⁷ A Proun Liszickij értelmezésében „átmenet” a művészet és a realitás között, „az egyik megállótól a másikhoz mozog”, azaz „a síkon kezdődik, átmegy a térbeli modellépítkezésre és az általános élet tárgyainak építésére”.²⁸ 1923-ban Liszickij a *Grosse Berliner Kunstausstellung* meghívottjaként hozta létre „világvízióját” végérvényesen a „világrealitásba” integráló művét, a Proun-teret. Liszickij programja szerint az „új világ” művésze nem a festő, hanem a mérnök, aki munkájában konstruktorként a manuális és szellemi munka összehangolására törekszik.²⁹

Bortnyik Liszickij (saját maga által is meghaladott) utópisztikus konstruktivista programjára tett utalását emelte ki az *Új Ádám* legjellemzőbb referenciájaként akkor, amikor 1927-ben az *Új Föld* folyóirat második számának belső címlődalán a Proun emlékére alcímmel jelentette meg azt. Bortnyik választott alcímének mintegy magyarázata a folyóiratban néhány oldallal később olvasható programpont: „amit a művészet még csak részben, legújabb alkotásaiban tud demonstrálni, azt a technika már megvalósította. A repülőgépek, felhőkarcolók, autók, óceánjárók stb. nemcsak célszerűek és hasznosak, de egyúttal stíluseredmények is.”³⁰ Ugyanennek a gondolatmenetnek a folytatásaként Bortnyik az *Új Föld* harmadik számának belső címlődalán a frissen munkába állított „villamosúság” kapcsán írva továbbment a művészet és technika „új egységének” hirdetésénél és egyenesen a hagyományos értelemben vett művészet végét vizionálta.³¹

Az *Új Ádám* lábai alatt található pódiumból kilógó kurbli láttán megállapítható, hogy nem egy szabad akarattal rendelkező férfi, hanem egy felhúzzható automata. Mögötte a paravánon Francis Picabia (Moholy-Nagy 1921-es képeit is inspiráló) egyik haszontalan dadamasinája látható felerősítve, mintegy az *Új Ádám*

²⁶ Lásd, többek között: *De Stijl*, 1922/6., címlődal (EL LISZICKIJ Proun manifesztumának illusztrációjaként); *Das Kunstblatt*, 1924/8., 246 (KEMÉNY ALFRÉD: Die abstrakte Gestaltung vom Suprematismus bis Heute című tanulmányának illusztrációjaként). A festmény a Thyssen-Bornemisza gyűjteményben található. JOHN E. BOWLT– NICOLETTA MISLER (Eds.): *The Thyssen-Bornemisza Collection. Twentieth-century Russian and East European Painting*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1994, 198–203.

²⁷ FORGÁCS ÉVA: Fekete négyzet és vörös négyzet (Malevics és Liszickij alkotói kapcsolata). = *Holmi*, 2001/4., 485–497, itt 489.

²⁸ EL LISZICKIJ: Proun. Ford. Mácza János. = *Ma*, 1922/1., [8].

²⁹ Lásd Liszickij 1924-es fotómontázs-önarcképét: SOPHIE LISSITZKY-KÜPPERS: *El Lissitzky*. Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1967, 114. kép.

³⁰ *Új Föld*, 1927/2., 33. és 43.

³¹ Az első villanyúságok 1926-ban indultak New Yorkban, majd Európa nagyvárosaiban. Budapesten az Est-lapok az Oktogonon, 1927 március végén indította el saját villanyúságát. [n. n.]: Ezek bámulták a villamosúság bemutatóját. = *Pesti Napló*, 1927. március 23., 8.

szerkezetének tervrajzként. Az allúzió nem idegen Picabiától, akinek egyik gépe *Az anya nélkül született lány* (*Fille née sans Mère*) címmel Éva teremtésére utal.³² A konstruktivizmus által teremtett „új ember” értelemszerűen mechanikus ki-borg.³³ Így képzelte el El Liszickij 1923-ban, amikor *elektromechanikus revü*ként írta újra a *Győzelem a nap felett* (*Sieg über die Sonne*) című szuprematista operát;³⁴ így képzelte el a „komoly” dadaista Raoul Hausmann *Korunk szellemét* (*Mechanischer Kopf: der Geist unserer Zeit*) és így karikírozta a konstruktivista Karl Peter Röhl *A természetes és a mechanikus ember találkozását* 1922-ben Weimarban.³⁵ A mechanikus emberek disztópikus történetének archetípusát Karel Čapek 1920-ban írta meg *R. U. R. (Rossum's Universal Robots)* című tudományos-fantasztikus drámájában. A közeli jövőben (1938-ban!) játszódó történet szerint „Rossum természettudós fölfedezte, hogyan lehet vegyileg előállítani [...] az emberalakú gépet, amely, vagy aki az igazi ember helyett dolgozzék”. A robotok, öntudatra ébredve alkotóik ellen fordulnak és kiirtják az emberiséget. Az utolsó felvonásban a szolgaként életben tartott utolsó ember „szomorkodik, hogy minden élet ki fog halni a földön”, mikor ráeszmél, hogy „egy férfitestű és egy női [robotban] odáig fejlődött ki az érzés, hogy féltik egymás életét, tehát szeretik egymást. Kimennek a kertbe, a paradicsomba, hogy mint új Ádám és Éva, feltalálják a szaporodás titkát”.³⁶ A darab többnyire a népszerű színházakban, vígjátékként került színre,³⁷ azonban legkésőbb 1923-ban az avantgárd művészek is felfedezhették a történetet, amikor a berlini bemutatóhoz a bécsi konstruktivista Friedrich Kiesler készített futurisztikusan mozgó és filmvetítéseket is alkalmazó díszleteket.³⁸ Bortnyik ősszüli szintén robotok, akik talán éppen öntudatra ébredésük előtt állnak. Rudolf Belling berlini szobrász 1921-ben avantgárd kirakati próbababákat tervezett (*Model Plastiken*) Az „alumíniumi istennők” nagy sikerrel szerepeltek a Kaufhaus des Westens kirakátaban. Bortnyik több munkájának is megtaláljuk analógiáit Belling oeuvre-jében, így az is feltételezhető, hogy az *Új Éva* az avantgárd „divatszobrászatra” tett uta-

³² ANNE UMLAND – CATHÉRINE HUG (Eds.): *Francis Picabia. Our Heads are Round so Our Thoughts can change Direction*. New York, Museum of Modern Art, 2016.

³³ A fogalomról bővebben lásd: MATTHEW BIRO: *The Dada Cyborg. Visions of the New Human in Weimar Berlin*. Minneapolis – London, University of Minnesota Press, 2009., valamint Földes Györgyi tanulmányát jelen kötetben.

³⁴ Reprodukcióját lásd: LISSITZKY-KÜPPERS: I. m., 62. kép.

³⁵ Mindkettő reprodukcióját lásd: *Mécano*, 1922, Blau, [o. n.].

³⁶ [n. n.]: R. U. R. A Vígyszínház bemutatója. = *Pesti Napló*, 1924. február 17., 8.

³⁷ Lásd például az 1924-es budapesti bemutatóról készített képes riportot, ahol a Lukács Pál és Gombaszögi Frida által megsemmisített „új Ádám és új Éva” portréját Angelo készítette el: *Színházi Élet*, 1924/8., 12–19. Lásd még: ZÁGONYI ERVIN: Kosztolányi R. U. R.-fordítása. = *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1996/1–2., 170–190.

³⁸ Reprodukcióját lásd: *De Stijl*, 1923/3–4., képtábla a 40. oldal után. Bővebben lásd: BARBARA LE-SÁK: *Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923–1925*. Wien, Löcker, 1988, 70–90. Talán az sem véletlen egybeesés, hogy Kassák 1922-ben a *De Stijl*-ban megjelent egyik képarchitektúráján is a „RUR” felirat olvasható. Lásd: *De Stijl*, 1922/7., 112.

lasként értelmezhető.³⁹ A satíra öniróniába fordult akkor, amikor Bortnyik a *Zöld Szamár album* néven ismert fotómontázs-sorozatában saját magát is kiborgként ábrázolta.⁴⁰ A mára elveszett sorozat két lapja az *Új Föld* első számában jelent meg. Mindkét képen egy-egy óriási gépmember szedi áldozatait. Az *Önarcképen* Bortnyik saját körbevágott portréfotóját, az *Óriások eledele* címmel reprodukált kompozíción pedig feltételezésem szerint Molnár Farkas arcát ragasztotta a robottestek nyakára. Bortnyik és Molnár, a robot-dandyk a metropolisz mondén revütáncosnői között szedik áldozataikat – utóbbinak egyenesen ejtőernyős katonákkal kell megküzdenie, hogy elrabolja egy kiszemelt hölgy szívét.

AZ ÚJ EMBER SZATÍRÁJA

Bortnyik festményeihez nagyon hasonló formavilág és társadalmi pozíció ismerhető fel George Grosz 1920-ban festett „újklasszicista” képsorozatában. Rövid katonai szolgálat után a kiábrándult Grosz elsődleges művészeti programjává az első világháború borzalmainak és a hátszág erkölcsi züllésének bemutatása vált. Egyszerre kegyetlen és karikaturisztikus rajzainak forrásvidékét Grosz a gyermekrajzok és graffitik tanulmányozásában találta meg.⁴¹ Rajzai önálló mappakként jelentek meg a kommunista Malik Verlag kiadásában, festményei pedig az 1920 júniusában megrendezett *Első nemzetközi Dada-vásár (Erste internationale Dada-Messe)* összművészeti installációjában kaptak helyet.⁴² Grosz és John Heartfield a kiállításban egy transzparenst helyezett el a következő felirattal: „A művészet halott! Éljen Tatlin új gépművészete”.⁴³ A helyzet komikumát az szolgáltatta, hogy Tatlin művészetét Nyugat-Európában ekkoriban még csak egy leírás alapján ismerték: Konstantin Umanszkij művészettörténész volt az, aki Moszkvából 1919 végén távozva a müncheni *Der Ararat* című folyóiratban *A gépművészet, avagy a Tatlinizmus (Die Maschinenkunst oder der Tatlinismus)* címmel írt összefoglalót az orosz művészet fejlődéséről.⁴⁴ A dadaistákat lenyűgözte Tatlin elképzelt „gépművészete”: Hausmann a mérnök-művész fiktív portréját készítette el, Grosz pedig

³⁹ A *Modern-Skulpturen* mellett lásd még Belling *Organikus formák* (1921) című szobrát, az amszterdami *De Arbeiderspers* kiadó épületébe tervezett szoborcsoportját (1930–1932), valamint a Pneumatik autógumi-gyártó számára tervezett reklámfiguráját (1921). DIETER SCHOLZ, CHRISTINA THOMSON (Hrsg. von): *Rudolf Belling. Skulpturen und Architekturen*. Berlin, Hirmer, 2017.

⁴⁰ Az album két lapjának reprodukcióját lásd: *Új Föld* 1927/1., 26.

⁴¹ DENNIS CROCKETT: *German Post-Expressionism. The Art of the Great Disorder, 1918–1924*. Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1999, 38–41; SALMONY, ALFRED: George Grosz. = *Das Kunstblatt*, 1920/4., 97.

⁴² A kiállítás teljes rekonstrukcióját lásd: *Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kustausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*. Berlin, Berlinische Galerie, 1988, 156–183.

⁴³ Lásd: RICHARD HUELSENBECK (Hrsg. von): *Dada Almanach*. Berlin, Erich Reiss Verlag, 1920, kép-tábla a 40. oldal után.

⁴⁴ KONSTANTIN UMANSKY: *Neue Kunstrichtungen in Rußland I.* = *Der Ararat*, 1920, 4., 12–13.

önmagát ábrázolta kiborgként a *Der Dada* folyóiratban megjelent montázsán.⁴⁵ Grosz és a berlini Dadaisták a „gépművészet” mellett a Giorgio de Chirico és Carlo Carrà *Valori Plastici* folyóirata (és a *Der Ararat* számos reprodukciója) által közvetített *metafizikus festészet* (pittura metafisica) volt nagy hatással.⁴⁶ A korai berlini „újklasszicista” művek között nem egy olyat találunk, amely Bortnyik *Új Ádámjának* közvetett előképeként is felfogható. Raoul Hausmann *Kutschenbauch költ* című akvarelljén egy szobát láthatunk, amelyben a költő elrévedt tekintettel egy kávédarálón gyakorolja mesterségét. Jobbra tőle egy asztalra állítva félbevágott henger, mögötte a falnak döntve egy fiktív szerkezet nagy méretű tervrajza, előtte egy próbababa áll.⁴⁷ Grosz *Az új ember* című festményén egy arctalan, öltönyös bábut látunk szobájában. Asztalán és székén vonalzókat és különböző méretű kockákat, a háttérben pedig egy állványra helyezett mechanikus tervrajzot látunk, az alak éppen ehhez indul. Hausmann képétől a leglátványosabb eltérést egy bokszedzéshez használatos feszített labda jelenti a szoba bal sarkában.⁴⁸

Grosz Carrà-inspirálta műveinek megértéséhez a kulcsot 1920 novemberi keltezésű *Az új képeimhez* (*Zu meinen neuen Bildern*) című szövege szolgáltatja. Grosz pozíciója szerint a gazdasági és morális válságban abszolút másodlagos művészeti tevékenységek „reális” alapokon történő megújításán dolgozott: „az ember többé nem pszichológiailag értelmezhető individuumként, hanem kollektív, szinte mechanikus fogalomként jelenik meg. Az egyéni történetek többé nem érdekesek. Ahogy az ókori Görögországban, én is egyszerű sportszimbólumokat akarok bemutatni, amelyek további kommentár nélkül is értelmezhetők. [...] Újra stabilitás, szerkezet, célszerűség – pl. sport, mérnök, gép és semmi több dinamikus, futurista romantika...”⁴⁹ Ennek a programnak megfelelően került a bokszsák Grosz új emberének szobájába, és ennek fényében festett megannyi – természetesen sportcsarnokok falképeihez készített terveknek szánt – programképet a

⁴⁵ GEORGE GROSZ: “Daum” marries her pedantic automaton “George” in May 1920. John Heartfield is very glad of it (Met.-mech. Constr. after Prof. R. Hausmann). = *Der Dada*, 1920, 3., 2.

⁴⁶ CROCKETT: *I. m.*, 17–19. (A *Valori Plastici* kiadásában 1919-ben megjelent, Giorgio de Chirico műveinek reprodukcióit tartalmazó *12 tavole in fototipia con vari Giudizi critici* című mappa Bortnyik hagyatékából is előkerült, lásd: *Kunstliteratur und Kunst aus Nachlaß Sándor Bortnyik. Auktion am 4 November 1991*. München, Dietrich Schneider-Henn, 1991, lot. 969.)

⁴⁷ Reprodukcióját lásd: CROCKETT: *I. m.*, 49. A próbababa az *Új Év*ével azonos ikonográfiai helyzetben látható Rudolf Schlichter és Hanna Höch 1920-as festményein is. Reprodukciójukat lásd: *Uo.*, 53–54.

⁴⁸ Reprodukcióját lásd: *Uo.*, 50; illetve az *Új művészek könyvében* (1922), egy de Chirico-reprodukcióval párba állítva.

⁴⁹ „Der Mensch ist nicht mehr individuell, mit feinschürfender Psychologie dargestellt, sondern als kollektivistischer, fast mechanischer Begriff. Das Einzelschicksal ist nicht mehr wichtig. Ich möchte, wie im alten Griechenland, auch ganz einfache Sportsymbole zeigen, jedem verständlich und ohne Kommentar genießbar. [...] Wieder Stabilität, Aufbau, Zweckmäßigkeit – z.B. Sport, Ingenieur, Maschine, doch nicht mehr dynamische, futuristische Romantik.” GEORGE GROSZ: *Zu meinen neuen Bildern*. = *Das Kunstblatt*, 1921/1., 11–14. Köszönöm Kókai Károlynak, hogy a szövegre felhívta figyelmemet.

testmozgás megújító hatását demonstrálandó.⁵⁰ Grosz számára a művész etalonja ekkor a „konstruktivista mérnök” volt, a művészet fejlődési lehetőségeként pedig a modern filmművészetet, az újságírást és a reklámgrafikát evokálta.⁵¹ A reklámgrafika Bortnyik számára kiemelten fontos volt. Pályáját plakátfestőként kezdte, és hazatérését követően, 1926-ban több évre visszatért a reklámgrafikához, hogy a magyar funkcionalista plakátművészet megteremtéséből vegye ki részét.⁵² 1924-es festményein is érezhető a reklámgrafikusi szemlélet. Bortnyik számára, összhangban Grosz programjával, fontos volt, hogy képeinek világos, blikkfangos, néhány szóban összefoglalható mondanivalója legyen: akár csak egy jól megszerkesztett hirdetésnek.⁵³

ÖSSZEFOGLALÁS

Amikor Bortnyik 1925 tavaszán bemutatta festményeit a budapesti Mentor Könyvkereskedésben, képeinek üzenetét egy előadásban is alátámasztotta, amelynek a *Halotti beszéd az izmusok fölött* címet adta.⁵⁴ Noha az előadás tartalma nem maradt fenn, igen valószínű, hogy Bortnyik mondanivalója összecsengett az új tárgyiaság (*Neue Sachlichkeit*) képviselte felfogással. Nem véletlen, hogy Kállai Ernő is a „vissza a realitásba” jelszavát asszociálta Bortnyikkal, akinek festményei „ösztingerjedelmek és dúskáló materialitás helyett” a „német hatásokra ütő” önmérsékletet és racionalitást tükröztek.⁵⁵ Bortnyik szatírájának egyik kulcseleme, Bakos Katalin megállapítása szerint, az, hogy úgy tart görbe tükröt az avantgárd „izmusok” nagyravágyó álmai elé, hogy közben azokat a művészi eszközöket használja fel, amelyeknek kidolgozásában őszinte meggyőződéssel saját maga is részt vett, mert az új világ megszervezésének, megteremtésének zálogát látta bennük.⁵⁶

⁵⁰ Lásd például a *Radfahren und Schwerathletik* és a *Rhythmische Erneuerung durch Box- und Base-Ball* című festményeinek reprodukcióját: *Der Ararat*, 1921/4., 146.

⁵¹ Lásd Grosz választát a *Kunstblatt* körkérdésére az „új naturalizmusról”: PAUL WESTHEIM: Ein Neuer Naturalismus? Eine Rundfrage des Kunstblattes. = *Das Kunstblatt*, 1922/9., 369–414.

⁵² Lásd BAKOS: I. m. és BAKOS KATALIN: Az első magyar „Gebrauchsgraphiker”. Bortnyik Sándor műhelye és „Műhely”-e. = *Új Művészet*, 1993, 11, 9–13 és 78–81.

⁵³ Lásd pl.: „Bortnyik képpiktúráként állítja ki plakátfestményeit s azokat a színskálademonstráló, iparraajzoktató falitábláit, amelyeket ma már a legnaivabb esztétikus sem fogad el képzőművészeti alkotásként.” [b.m.]: Bortnyik Sándor a Tamás-galériában. = *Esti Kurír*, 1930. január 28.

⁵⁴ Lásd az előadás hirdetését: *Világ*, 1925. március 4., 11.

⁵⁵ KÁLLAI: I. m., 147.

⁵⁶ BAKOS: I. m., 51–52.

Folytatás, hasonlóság vagy szerkezeti azonosság?

A „dada” a 70-es években Magyarországon

Ez az írás nem a dada mozgalmának történetére összpontosít – inkább arra szeretne rákérdezni, hogy vajon azok a fejlemények, amelyek jóval a „történeti” dada után jelentek meg, úgy jellemezhetők-e, mint amelyek a dada folytatásai, vagy a dada előtti főhajtások volnának. A kérdés tehát röviden az, hogy vajon van-e bármiféle kontinuitása vagy hagyománya a dada mozgalmának.

Ugorjunk előre úgy ötven vagy hatvan évet. Példáim a késői 60-as, korai 70-es évek Magyarországról származnak. A kor avantgárdja igen sok komoly, figyelemreméltó művet hozott létre, a művészet valamennyi ágában – élénk és gyümölcsöző képzőművészeti élet volt, rengeteg izgalmas színházi kísérlet, és új, meglepő és innovatív irodalmi mozgásokat lehetett megtapasztalni. Ezeket a tendenciákat a hatalom nem sok rokonszenvvel figyelte: túrték őket, vagyis sem nem támogatták, sem nem tiltották. Valamennyien jól ismerjük a közép- és kelet-európai kultúrpolitikának ezt a szakaszát, ahol is lehettek ugyan különbségek az egyes országok gyakorlatai között, de az alapszerkezetnek ez a működése azonos volt mindenütt.

Csakhogy az történt ebben a megszokott, bejáratott, már-már kedélyes színtérben, hogy különös jelenségek bukkantak elő – olyanok, amelyek határozottan provokatívak és izgalmasak voltak, és egyáltalán nem illeszkedtek a hagyományos képhe. Fiatal művészek – legális, féllegális vagy illegális keretek között – meghökkentő előadásokat (performance-okat, vagy ahogyan gyakran nevezték ezeket az akciókat annak idején, „happeningeket”) tartottak, „érthetetlen” szövegeket olvasták fel, vagy furcsa és mulatságos képeikből rendeztek kiállításokat. Ami igazán zavarba ejtette a hatalmat, és új minőséget jelentett a rendszerben, az a megnyilvánulások akcionista jellege volt; a kiállítás, folyóirat-publikáció vagy színielőadás bevett (és ellenőrizhető, kiszámítható) hatásmechanizmusa helyett a közösségi, spontán, megjósolhatatlan hatású és kontrollálhatatlan szerkezetű *esemény* más és veszedelmesebb volt. Afféle kisebb forradalom volt ez az avantgárd forradalmán belül. Jóllehet ezek az akciók (és tárgyak) nem jutottak el nagyobb közönséghez, hatásuk szükségképpen eléggé korlátozott volt, mégis: a hatalom (a kultúrpolitika) meghökkenéssel és igencsak nagy ellenszenvvel fogadta őket. Egyszerűen nem tudta kezelni ezeket a helyzeteket, és kétségbeesve reagált – hol durvábban, hol nagyon is elnézően.

* A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének a munkatársa. – A szerk.

Később hozok majd néhány példát, de előtte hadd összegezzem a (klasszikus) dada néhány elemét, hogy megmutassam: mi is az, ami újra felbukkant (vagy amikhez hasonló jelenségek újra előkerültek) a késői hatvanas és hetvenes években. Biztos, hogy hiányos a lista, és nem is túl alapos, de kiindulópontnak talán megteszi.

Először is – és talán ez a legfontosabb –, a dada elutasította az ideológiát. Jóllehet abban talán valamennyien egyetértünk, hogy a dada kifejezetten antimilitarista, háborúellenes mozgalom volt, élesen szembehelyezkedett az akkor már régóta dúló világháborúval, többek között éppen ezt tette nevetségessé, és a háborús világ örültségét építette bele a létrehozott művekbe – talán ez volt az egyetlen ideológiai mozzanat benne, és korántsem egyértelmű, magától értetődő, hogy ez az elem minden esetben és minden időben jelen lett volna a dadában. Az mindenestre igaznak tetszik, hogy a dada elutasított minden elméleti reflexiót csakúgy, mint ideológiai megfontolást, és persze nagyon távol állt tőle minden tudálékos érvelés. Nem vette egy percre sem komolyan az elméleteket és ideológiákat. He-lyettük a nevetést választotta – az iróniát, a gúnyt, a szatírárt és a paródiát. (A manifesztumok, deklarációk, iránymutató kiáltványok egyenesen e megszólalásmódok paródiáinak tekinthetők: *eljátsszák* a véresen komoly, agresszív és felszólító erejű megnyilatkozások jellegzetességeit, de szemmel látható ellentmondásaikkal, gyerekes túlzásaikkal és gyakran felfoghatatlanságukkal rögtön kétségbe is vonják saját szavahihetőségüket.)

Másodszor: a dada kedveli a megszakítottságot, a koherencia hiányát és az irrelevanciát. Nem engedi, hogy a néző-hallgató belemerüljön egy atmoszférába, egy bizonyos hangulatba, minduntalan megtöri a folytonosságot, azáltal, hogy új és új elemeket vezet be valamely másik szférából. Állandóan megszakítja azt a komfortérzést, amit az olvasó vagy néző keres, azáltal (is), hogy nagyon különböző szövegeket vagy anyagokat helyez egymás mellé. Ide tartozik a kollázs technika is. A kolláznak rengeteg változata és fajtája van – ott van közöttük például a metonimikus és a metaforikus kollázs különbsége. Az előbbi esetben az egymás mellé kerülő elemeket valamiféle folytonosság kapcsolja egymáshoz – szövegszerű, vizuális vagy materiális természetű –, míg az utóbbiban (a metaforikusban) az elemek egyike utal a másikra, referál rá, szimbóluma vagy helyettesítője a másiknak. Mármint a dada esetében gyakran az a benyomásunk, hogy a cél az, hogy az egymás mellé állított elemek között bármiféle viszonyt felszámoljon, kétségbe vonjon, a kapcsolatot felfoghatatlanná vagy értelmezhetetlenné tegye.

A koherencia hiánya (és a nonszensz vagy érthetlenség) ugyancsak jól ismert és széles körben használt dadatechnika. Ez folytonosan felhívja a figyelmet arra, hogy a világ, amelyben élünk, kaotikus és reménytelen. Ott van továbbá az a tendencia, hogy a dada felforgatja a funkciókat – talán ez is ide, az inkoherenca technikáinak a körébe tartozik, de lehet esetleg külön technikának is tekinteni: arról van szó, hogy az egyes elemek (vagy rétegek) értelmezésének bevált, bevett módjait vagy felforgatják, vagy átértelmezik: a szó hangzása, maga a hangalak

sokkal fontosabbá válik, mint a hagyományos értelemben vett szójelentés, funkciója tehát a jelentéstől a hangzás irányába mozdul el; az írott szövegben a betű vizuális jelentést hordoz, és ennek megfelelően kell értelmezni, teljesen függetlenül a szöveg hagyományos értelmezhetőségétől; a színházi előadásban a cselekvés vagy a beszéd alárendelődik a látványnak, a maszknak, a jelmezeknek, színeknek, fényeknek és a színpadi látványnak. Röviden tehát: az eddig esetlegesnek, akcidentálisnak, alárendeltnek tekintett jellegzetességek válnak fontossá, a jelentés leglényegesebb elemeivé.

Az inkoherenca mindezen elemei hozzájárulnak a dada humoros természetéhez. A humor forrása itt az a kétségbeesett és hiábavaló erőfeszítés, hogy az értelmező megtalálja azt a releváns kontextust, amellyel értelmet adhat az értelmetlenségnek, ahol rendet teremthet, ahol megtalálhatja az utalások referenciáit (már ha vannak ilyenek, és el is vezetnek bárhová is). Amikor megértjük, felfogjuk, megérezzük, hogy a megértés vagy értelmezés hagyományos módszerei abszurdnak bizonyulnak – akkor ez nevetésre ingerel: részint a szöveg trükkjein, fogásain mulatunk, részint meg saját szellemi szerkezeteink, beidegződéseink unalmas, begyöpösödött, unalmas mivoltán.

Harmadszor: a dadának különös viszonya volt az individualizmushoz és a közösségiséghez – ez általában véve is probléma az avantgárd egészében, a legtöbb irányzatban. Egyfelől ugyanis a mozgalom – meghatározásából fakadóan – a közösség dolga, olyan csoport teremti meg, mozgatja és alakítja (át), amelynek tagjai kommunikálnak egymással; olyan iskola vagy *gárda*, amelynek tagjai kiállnak egymásért és megvédik egymást. Másfelől azonban az avantgardisták tipikusan individualisták, akik büszkén mutatják fel és reklámozzák saját, egyéni teljesítményüket, önálló elképzeléseiket. Minden avantgárd mozgalomban központi szerepe van az eredetiségnek és az újdonságnak, az egyéni leleménynek. Ez a két elv olykor ellentmondásba kerül egymással. Tzara nagyon erősen és hangsúlyosan individualista volt, és az egész mozgalmat úgy tekintette, mint ami ököre összpontosult. És hozzátehetjük, hogy hiányzott az az ideológia, ami egyesítő vagy harcot segítő erő lehetett volna, vagy legalábbis valami védőernyő sokak feje fölött; voltak ugyan manifesztumok és nyilatkozatok, de ezekben mindig jelen volt a hiteltelenség-hihetatlenség egy (szándékolt) eleme, mintha csak mindannak, ami ott megíródott, az ellenkezője ugyanúgy deklarállható lett volna.

Most pedig képzeljük magunk elé a budapesti Egyetemi Színpadot. Bejön valaki, egy ötvenes éveiben járó szakállas férfi, és betol a színpadra egy nagy, fekete motorbiciklit. Elkezd hangosan felolvasni a mikrofonba, miközben nagyon-nagyon hangosan bögeti a motort, amit meg is próbál túlkiabálni. A hangosan deklamált szövegből csak kis töredékeket lehet hallani, a motorbicikli zúgása elnyomja a felolvasást. Függöny.

Képzeljük el ugyanazt a színpadot, ugyanabban a színházteremben. Bejön egy huszonéves fiatalember, légies, sápadt alak, hosszú, szőke haja a vállát éri. Előtte kottaállvány, vállán egy fehér galamb. Felolvas egy szöveget, amelyről nagyon

hamar kiderül, hogy telis-tele van egy rendkívül neves magyar generatív nyelvésztől vett idézetekkel – nyakatekert és természetellenes (de nagyon jellemző) példamondatokkal, amelyek igencsak mulatságosnak hatnak azok számára, akik ebben a nyelvészeti szaknyelvben nem mozognak otthonosan.

Vagy képzeljünk el egy szabadtéri színpadot egy Budapesthez közeli kisvárosban, ahol egy szép napon megjelenik néhány fiatalember, és elkezd mindenféle nonszensz szöveget felolvasni, az összeverődő (de nem meghívott) közönség előtt. Néhány perc múlva az előadást a rendőrség szakítja félbe, amikor is az előadó fiatalokat eltávolítják a színpadról, és le is tartóztatják őket. Nem, ez nem a happening része volt, hanem valóságos rendőri közbelépés.

Mindhárom happening a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején történt, Magyarországon.¹ Ezeket dadaista akcióknak nevezném, és az alkotók egy része maga is dadaistának tekintette őket.

A motorbiciklis férfi a magyar avantgárd emblematisz alakja, Erdély Miklós volt: építész, festő, filmes, elméletíró, író, és mindezekben a területeken egészen kiváló. Nem volt dadaista, tudtommal soha nem is gondolta magáról, hogy az volna – de ez a happeningje mégis dadaistának nevezhető. A vers, amit felolvasott – s amellyel a motorbiciklit próbálta túlkiabálni – Weöres Sándor egy versének részlete volt: nagyszerű költemény, de aligha lehet az avantgárd költészet körébe sorolni. Ennek a happeningnek lehet adni modernista (vagy akár kultúrkritikai) értelmezést is: elgondolkodhatunk azon, hogy a jelenet alapvetően arról szól, mi a sorsa a költészetnek a hangos, technicizált, embertelen környezetben, ahol alig hallani egyáltalán a költészet szavát a bömbölő motorbicikli zajában. Csakhogy ez az értelmezés aligha férne össze Erdély ironikus alakjával és szemléletével, túlságosan is távol állna attól, ami Erdély tevékenységeinek kontextusából következne. A happening közönsége nagyot jót mulatott, az előadást nevetés kísérte: úgy értelmezték az akciót, mint az inkoherencia merész és egyértelmű demonstrációját. Egyfajta *kollázs*nak tekintették, amely két elemből állt: a motorbiciklijét egyre hangosabban üvöltető férfi alakjából, és ugyanebből a személyből, aki költeményt olvasott fel. Lehetetlenség bármiféle kapcsolatot vagy megfelelést találni a két elem között – és maga a tevékenység is egyszerűen nonszensz: miért akarna bárki felolvasni egy költeményt, ha az nem hallható, és miért nem állítja akkor le a motorbiciklit? Annak a kudarca, hogy ezeket az ellentmondásokat a közönség feloldja, és koherens értelmezést hozzon össze, éppúgy nevetést vált ki, mint ahogyan a dada műveinek hatásmechanizmusa működik.

¹ Az előadás megfogalmazásakor – az első két happening esetében – saját, halvány emlékeimre támaszkodtam. Maguk a happeningek, mint kiderült, sokkal többértű, bonyolultabb, nehezebben értelmezhető akciók voltak. Köszönöm KÜRTI EMESE segítségét, aki megírta, hogy Szentjóbby happeningje 1973-ban volt (és aki itt írt részletesebben Szentjóbby happeningjeiről: <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=18&id=4134>). Erdély happeningjéről MÜLLNER ANDRÁS szolgált további részletekkel, akinek ugyancsak köszönöm a segítségét: az ő *Tükör a sötétséghez. Erdély Miklós kollapszus orv című kötetéről* (Budapest, Magyar Műhely Kiadó, 2016) című könyvében (78.) van szó erről.

A második happeninget létrehozó akkor még nagyon fiatal és tehetséges művész ma is közöttünk van és alkot – Szentjóbý Tamás volt az, aki mesterének tekintette akkoriban a nyelvész Zsilka Jánost, ahogyan sokan mások is, az akkor avantgárd művészi közegeből. Zsilka igen vonzó, nagy tudású és hipnotikus alak volt, akit afféle guruként vagy varázslóként tiszteltek, annak ellenére – vagy éppen azért –, hogy igen bonyolultan kidolgozott, technikai-tudományos nyelven beszélt. A happening célja talán éppen valamiféle tiszteletadás lehetett, hommage a nyelvésznek, de végső soron – ismét csak – dadaista kollázsként jelent meg a közönség számára: a fiatal, hosszú szőke hajú férfi, fehér galambbal a vállán valamiképpen a béke szimbólumának tetszett, mintha csak egy angyal állt volna a színpadon – valami túlvilági lény, aki meglepő módon nyelvészeti szakszöveget olvas fel, amiben fura példamondatok vannak. Ismét csak nehéz nem érzékelni az inkohereciát, amely feloldhatatlannak, áthatolhatatlannak tetszik. S megint mint ha valamilyen *action gratuite* volna a jelenet: minek hangosan felolvasni, közönség előtt – galambbal a vállon – egy tudós generatív nyelvészeti értekezés részletét?

A harmadik happeninget pedig olyan fiatalemberek szervezték, akik egyáltalán nem tekintették magukat (akkoriban még) művészeknek – később elismert festők lettek, és kiváló alternatív rockzenekart alapítottak Bizottság néven. Viszont kétség sem férhet hozzá, hogy dadaista szándékaik voltak, és ezt meg is fogalmazták (utólag gyakran nevezték magukat dadaistának). Ha ott egy szabad tér, egy szabadtéri színpad, ahová fel lehet állni, és ahol (reménybeli) közönség előtt szövegeket lehet felolvasni, ugyan miért ne lehetne élni ezzel a lehetőséggel, verset mondani és énekelni, minden rendszer, előre tervezés és cél nélkül? Rádásul címet is adtak az akciónak: *Egy eszme zártosztályba vonulásának emlékére*. S ennek tetejébe még a happening egy új vallás első bemutatkozása (lett volna), amelynek neve Nalaja volt. Így azután a happening (ha félbe nem szakítja a rendőrség) humoros, mulatságos esemény volt (lett volna), minden szervezethez és koherens struktúra nélkül. Senki nem tudta (még a résztvevők sem), hogy mi is lett volna ez a bizonyos új vallás: ez bizonyos értelemben éppen annak a nagy, erős, egyesítő ideológiának volt a paródiája, amelyet az avantgárd új és új irányzatai mindig is szerettek felmutatni és meghatározó elemként az előtérbe tolni. Az ideológia kigúnyolása volt tehát.

Ezek a „művek” (akciók, happeningek, performance-ok) igen sok tekintetben hasonlítottak a dada fénykorára: meghökkentőek és viccesek voltak, „érthetlenségükkel” sokkoltak, és össze nem illő részekből álltak, nem volt semmiféle érzékelhető ideológiai háttérük vagy rejtett üzenetük. Szerkezetük szeszélyes volt, elutasították a hagyományos műfajokat és szabályokat, a szabadságot és korlátozhatatlanságot ünnepelték. És éppen ez, éppen ezért, rendkívül veszedelmesnek látszott a totalitáriánus hatalom szempontjából. A hatalom számára mindig is nehézségeket okozott, hogy azonosítsák, besorolják vagy akár csak megnevezzék a megtúrt művészet meghúzó ideológiákat (ideértve természetesen az avantgárdot). Gyakran hívták ezeket misztikusnak; vagy – olykor – egzisztén-

cialistának (a szó valódi jelentésétől függetlenül, ezt afféle szitokszónak használták); vagy egyszerűen polgárinak. Mindenesetre nem volt nagyon nehéz, végül is megoldható volt megfelelő dobozt találni ezeknek a művészi mozgalmaknak és alkotásoknak. De hát mit lehet kezdeni azzal, ha nem találunk a mozgalom vagy mű mögött megragadható, látható ideológiát? Sőt: nemcsak, hogy nincs ott, hanem az alkotók egyenesen tagadják bármi ilyesminek a meglétét? Mire lehet menni egy vallással, amiről senki nem is tud semmit? Azok az ideológiák, amelyek különböznek az állam és a párt ideológiájától, vagyis „nem szocialista” (vagy „szocializmusellenes”) ideológiák, lehetnek ugyan veszélyesek, de elhelyezhetők, megkaphatják a maguk címkéjét, és ennek megfelelően lehet kezdeni velük valamit – az ideológia (meg)tagadása tüske a köröm alatt.

Tehát – ismétlem – ezek a dadaista művek és akciók forradalomnak számítottak a „mainstream” avantgárd forradalmán belül: ha a szocializmus időszakában az egyik legfontosabb kérdés a szólás szabadsága volt, akkor a neodada a nonszensz megszólalás szabadságának kérdését vetette fel. Hol vannak szabadságunk határai? Ha nem tehetjük azt, ami veszedelmes volna a hatalomra nézve – akkor tehetünk-e mást, bármit, aminek semmi köze nincs a hatalmi viszonyokhoz, nincs benne politika, nincs ideológia, csak egyszerűen olyasvalami, amihez pillanatnyilag éppen kedvünk van, még ha értelmetlen is? Miért ne?

A kérdés az, hogy ezek a dadaista jelenségek – és lehet még egy sor másik is, efelől semmi kétség – vajon közvetlen folytatásai-e a „történeti” dadának magának, vagy pedig e kapcsolat természete más jellegű. Bár a művészek egészen biztosan ismerték a dadát, a kapcsolat mégsem történelmi vagy hatás-jellegű. A magyar avantgárd története alapvetően megszakítottságokkal jellemezhető – nem folytonos, hanem nagyon is töredezett történet. Számos alkalommal és számos okból szakad félbe. Lehet, hogy a vizuális művészetekben és a zenében erősebb a kontinuitás – de az irodalomban, a színházban és a filmben a történeti avantgárdot fel kell fedezni és újra meg újra ismét ki kell találni. Így azután elég kétséges volna azt állítani, hogy mivel a 60-as évek művészei jól ismerték a dadát, kézenfekvő volna, hogy fel is használták – s tegyük hozzá, amiről a konferencián Kapanyos András beszélt, hogy a magyar dada „hiányzó láncszem”: megvannak az elemei a magyar avantgárdban, de nincs olyan látható és evidens hagyomány, amelyre támaszkodni, amire utalni, amihez visszanyúlni lehetne. Ha nincs szó folytonosságról – nevezzük ezt hasonlóságnak? Igen, ez kézenfekvőnek látszik. Nyilvánvaló, hogy az új dadaista művek éppen úgy festenek, mint a régiek, számos tekintetben. Persze az anyagok is, a technikák is sokat változtak, de az alapvető elemek azonosak maradtak.

De akkor – harmadszor – strukturális azonosságról van-e szó, vagy hasonlóságról? Itt már sokkal óvatosabbnak kellene lennünk. A kontextus nagyon erősen különbözik a klasszikus és az új dada-művek esetében, márpedig ez egyértelműen része magának az alkotás struktúrájának. Ezen a konferencián is hallottunk arról, hogy a futurizmus éppúgy nagyon fontos kontextusa volt a dadának, aho-

gyan az első világháború maga A dada közönsége (hallgatósága, nézői, olvasói) ugyancsak erősen különbözött – részint azért, mert a tízes években a futurizmus és a háború alakította annak a közönségnek a befogadói szokásait, várakozásait, konvencióit, részint pedig mert annak a közönségnek a számára természetes dolog volt az avantgárd szabad fogyasztása: az olvasók-nézők gyakorlatilag korlátozás nélkül hozzáférhettek (volna) a művekhez (bármilyen szűk volt is ez a közönség) – nem volt elnyomás, a művészi kifejezés (és a művészet-közönség kapcsolata) szabad volt. És persze a közönség diszpozíciója is más volt – más volt a tudás, az ismeretanyag, a tapasztalatok, a művészeti szocializáció.

Összefoglalva tehát: a 70-es évek elejének magyar művészete úgy használta fel vagy teremtette újjá a dadát, hogy ez a művészi szabadság megfelelő kifejezőeszközzé vált. Ebben a tekintetben ez a fejlemény tipikusan közép- és kelet-európai jellegzetességeket mutat: az avantgárd elnyomott, marginalizált pozíciója váltotta ki, és talán nem is illeszkedett pontosan a kor európai folyamataiba. Két hipotézist lehetne ezért konklúzióként megfogalmazni – ezzel kezdődhetett volna ez az előadás, de hát vegyük ezt afféle dadaista gesztusnak. Az egyik az volna, hogy elképzelhető: a dada még ma is aktív, működőképes, megvan benne az az erő, az a potenciál, ami képes meghökkenteni és provokálni a közönséget, és talán meg is neveteti. Negyven évvel ezelőtt újra ki lehetett találni, és ez ismétlődhet újra és újra, talán ma is. A második hipotézis az, hogy a dada elemei és technikái talán jobban láthatók – vagy más látószögből vehetők szemügyre –, ha a továbbélést vesszük figyelembe: azt a módot, ahogyan időről időre feltámad, jóval azután is, hogy már halottnak nyilvánították.

MŰHELY

DOBÓ GÁBOR

Dadául írni és újraírni: Kassák Lajos és Tristan Tzara eddig kiadatlan leveleiből (1922, 1956, 1959)¹

Tristan Tzara és Kassák Lajos több évtizeden át tartó, igaz, ritkás levelezéséből olvasható a következőkben négy, eddig kiadatlan szöveg. A levelek Kassák és a dada művészek szerkesztői tevékenységének rekonstruálásához jelentenek adalékot. A közölt dokumentumok nem csupán az avantgárd kiadástörténetéhez kapcsolódó forrásként érdekesek; ezek a szövegek hordozzák az avantgárd művészek kommunikációjára jellemző jegyeket is. Kassák és Tzara évtizedeken átívelő levelezése egy nem-hierarchikus együttműködés történetéről számol be. Az 1922 és 1959 között kelt levelek az avantgárd *longue durée*-jének határait jelölik ki. Az első levél a történeti avantgárd legpezsgőbb éveiből, a húszas évek elejéről származik, míg az ötvenes-hatvanas évek fordulóján kelt levelek az avantgárd „nyugati” művészettörténeti és műpiaci felértékelődéséről és „keleti” elszigeteltségéről számolnak be. Nagyjából ezek az évtizedek jelentik a történeti avantgárd nagy alakjainak alkotói időszakát, legalábbis ami Kassákot, Tzarát és Hans Arpot illeti. Az ötvenes-hatvanas években a történeti avantgárd számos szereplője még élt és dolgozott. Szerepük egyszerre volt a még alkotó művészeké és a szemtanúké. Olyan szemtanúk, akik visszaemlékezéseikkel saját legendájukat is alakították. Az avantgárd nagy öregjeinek az ötvenes-hatvanas években még lezáratlan életműve nem csak ekkorra datált új művek létrehozását jelentette, hanem kiterjedt a két háború közötti képzőművészeti és szépirodalmi portfóliójuk visszamenőleg történő kiegészítésére és módosítására is. A második világháború után

¹ A szerző a Kassák Múzeum–Petőfi Irodalmi Múzeum munkatársa. Kutatásait a Móricz Zsigmond irodalmi alkotói ösztöndíj és a Deák Dénes Alapítvány ösztöndíja segítették. A munka kapcsolódik a Kassák Múzeum–Petőfi Irodalmi Múzeum NKFI-120779 számú projektjéhez. A tanulmány eredetileg Georges Baal és Henri Béhar tanulmányához (GEORGES BAAL, HENRI BÉHAR: La correspondance entre les activistes hongrois et Tzara. 1920–1930. = *Cahier d'Études Hongroises*, 1990/2, 117–133.) írott függeléknek készült. A tanulmány olasz változata korábban megjelent Quarant'anni d'avanguardia: quattro lettere inedite di Tristan Tzara e Lajos Kassák. = IOANA BOT, ANGELA TARANTINO (A cura di): *Storia, identità e canoni letterari*, Firenze, Firenze University Press, 2013, 77–90. címen. Elérhető: <<http://www.fupress.com/catalogo/storia-identita-e-canoni-letterari/2682>>. A szerző az itt közölt 1922-es levelet, valamint Kassák, Tzara, Hans Arp és Sophie Taeuber húszas évek eleji kapcsolatát általában *Writing Dada: Correspondence between Tristan Tzara and Lajos Kassák* című előadásában tárgyalta. Elhangzott a *Dada Techniques in East-Central Europe (1916–1930)* című konferencián 2016. okt. 13-án, Budapesten, a Kassák Múzeumban.

a saját életművüket újrafestő és újraíró avantgárd művészek máig megoldandó feladatok elé állították a történeti avantgárddal, a hidegháború kultúrájával és a műpiac e korszakaival foglalkozó szakembereket.

1. Tristan Tzara, Hans Arp és Sophie Taeuber levele Kassák Lajosnak
1922. augusztus 14-én²

Az alább közlendő levél a történeti avantgárd legmozgalmasabb időszakáról, a húszas évek elejéről ad hírt. A szöveg egy olyan levélfolyam része, amely az avantgárd művészek közötti együttműködések rendszerébe ad betekintést. Az együttműködések mögött az az egymástól is sok tekintetben különböző avantgárd mozgalmakat összekötő gondolat állt, hogy a művészet nincs (egyetlen) nyelvhez és (egyetlen) kultúrához kötve, hiszen a cél egy országhatárokon átívelő „új művészeti” mozgalom létrehozása lett volna. Ennek következménye egy sűrű szövésű avantgárd *network* megteremtésének kísérlete volt, amely össze kívánta kötni az első világháború alatt polarizálódott (és ahogy majd a későbbi levelekből is kiderül, a hidegháború, illetve a posztoszocialista időszakban egyaránt szétartónak tűnő) „keleti” és „nyugati”, „periferiális” és „centrális” kultúrákat.³ A levél nem csupán történeti forrásként érdekes, hanem dada műalkotásnak is tekinthető. Ebben a tekintetben is jellegzetes dokumentuma a dadának, amely éppen a „hétköznapi” és a „művészet” közötti korlátok ledöntésén fáradozott. Ennek megfelelően a levél különböző nyelvi regisztereket vegyít. Funkcióját tekintve üzleti, szerkesztői levélről van szó, amely azonban sajátos helyesírással, szokatlan (nem egyszer visszafejthetetlen) metaforáival, valamint a szövegben felidézett, feltehetően korabeli slágerekből származó töredékekkel (bár ezek forrását nem sikerült fellelnem) egy dada költemény jellegzetességeit is hordozza. A levél többnyelvű, német és francia, amely szintén illeszkedik a határokkal és nyelvi különbségekkel nem törődő dada művészeti gyakorlatokhoz. A küldemény továbbá, a dadára szintén jellemző módon szöveges és vizuális kódokat is vegyít,

² A levél részleges vagy teljes újraközlése, fordítása csak a tulajdonos hozzájárulásával történhet. A levélről készült reprodukció az 2011-es berlini Kassák-kiállítás katalógusában jelent meg: SASVÁRI EDIT, ZÓLYOM FRANCISKA, SCHULCZ KATALIN (Hrsg. von): *Lajos Kassák: Botschafter der Avantgarde 1915–1927*. Budapest, Literaturmuseum Petőfi – Kassák Museum Budapest, 2011, 85. – A Kassák és Tzara közötti levelezésből eddig megjelent: BAAL, BÉHAR: *La correspondance...*, i. m., 117–133; CSAPLÁR FERENC (Szerk.): *Kassák az európai avantgárd mozgalmakban: 1916–1928*. Budapest, Kassák Múzeum és Archivum, 1994, 19–23; RAOUL SCHROTT: *Dada 15/25 Dokumentation und chronologischer Überblick zu Tzara & Co.* Köln, DuMont Verlag, 2005; LAURENT LE BON: *Dada*. Paris, Centre Georges Pompidou, 2001; FARKAS JENŐ: *Tristan Tzara és a magyarok*. = F. J., *Vigjátéktól az avantgárdig*, Palamart, 2010, 127–158; *Lajos Kassák: Botschafter der Avantgarde...*, i. m., 82–86.

³ A kérdésről újabban lásd például: PER BÄCKSTRÖM, BENEDIKT HJARTARSON (Eds.): *Decentring the Avant-Garde*. Amsterdam, Brill–Rodopi, 2014; PIOTR PIOTROWSKI: *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*. London, Reaktion Books, 2011.

esetünkben a kéziratos jegyzetekkel ellátott gépiratot kiegészítő, minden bizonynyal Sophie Taeubernek tulajdonítható festménnyel.⁴

A levél keletkezésekor a levélíróknak és a címzetteknek, sok más avantgárd művész kortársukhoz hasonlóan szembe kellett nézniük a migráció és emigráció kérdésével.⁵ Az otthon elhagyása, az új otthon (és sokszor új nyelv) keresése nem csak a háború, hanem a háborút követő éveknek is jellegzetes élethelyzete volt, természetesen nem csak az avantgárd művészek számára. A dada (vagy dada mozgalmak) európai elterjedése sem érthető meg ennek a körülménynek a figyelembe vétele nélkül. Az első világháború után a háborús menekültként Zürichben tartózkodó dadaisták többsége elhagyta Svájcot: Tzara 1919-ben Párizsba költözött, Arp pedig először Kölnbe ment, majd rövid időre ismét Svájcba, végül ő is Párizsba érkezett. A dada mozgalom 1918 után Európa számos kulturális csomópontjában megjelent, így Bécsben is. Tzara és Arp itt többek között az ekkor bécsi emigráns Kassákkal is kapcsolatba került.⁶ A húszas évek eleji avantgárd mozgalmak networkje tehát részben a szükségből erényt kovácsoló emigráns művészeknek volt köszönhető.

Minden bizonynyal az első világháború tapasztalata volt az egyik kiváltó oka annak, hogy számos avantgárd művész a húszas évek elején antológiákat adott ki. A világháborús pusztítás után ezek az alkotók az összefoglalás, az építkezés, a szintézis szándékával léptek fel, amit a sokszor az „új művészet”, az építészet és a technika legújabb vívmányait összefoglaló antológiákban tárgyaltak. Ez alól még a dada művészek sem jelentettek kivételt, lásd például Tristan Tzara végül kiadatlan *Dadaglobe* antológiáját.⁷ Az itt tárgyalt 1922-es levél Arp, Tzara és Taeuber tiroli utazásának idején keletkezett (a társaságban mások mellett Max Ernst és Paul Éluard is jelen volt). Arp és Tzara 1922 nyarán, ahogy a levélből is kiderül, közös kötetten dolgoztak. Feltehetően arról a könyvről van szó, amely később *De nos oiseaux (Madarainkról)* címen jelent meg. A kiadvány Tzara verseit és Arp illusztrációit tartalmazta, miként arra korábbi közös kötetük, az 1918-as *Vingt-*

⁴ Arp és Taeuber több alkotói periódusukban is létrehoztak közösen műalkotásokat. A zürichi Cabaret Voltaire-időszaktól kezdve együtt éltek, majd két hónappal a levél keletkezése után, 1922 október 20-án kötötték házasságot. – JACQUES BEAUFFET, BERNARD CEYSSON: *Jean Arp: Reliefs*. Saint-Étienne, Musée d'Art et d'Industrie, 1978; WALBURGA KRUPP: *Sophie Taeuber-Arp, 1889–1943*. = ELENA CARDENAS MALAGODI, STEFANO CECCHETTO (A cura di): *Jean Arp & Sophie Taeuber: Dada e oltre*, Venezia, Marsilio, 2006.

⁵ ADRIAN SUDHALTER: 'Trouble with his Passport' – Tristan Tzara, *Legal Restrictions, and Dada Principles, Dada Techniques in East-Central Europe (1916–1930)* konferencia, 2016. okt. 13–15, Budapest, Kassák Múzeum. Az előadás absztraktja itt olvasható: <http://kassakmuzeum.hu/index.php?p=dada_panels>.

⁶ A dadamozgalom történetéről magyarul lásd például: KAPPANYOS ANDRÁS (Szerk., bev.): *Dada antológia*. <<http://www.artpool.hu/dada/antologia.html#>>; Uő.: Egy dada pillanat. = K. A.: *Tánc az élen*. Budapest, Balassi, 2008, 153–163.

⁷ Az antológiát a közelmúltban egy kiállítás és a hozzá kapcsolódó kiadvány rekonstruálta: *Dadaglobe Reconstructed*. New York, Museum of Modern Art, 2016. jún. 12 – 2016. szept. 18, kurátorok: ADRIAN SUDHALTER és SAMANTHA FRIEDMAN; ADRIAN SUDHALTER: *Dadaglobe Reconstructed*. Zürich, Scheidegger and Spiess, 2016.

cinq poèmes (*Huszonöt vers*) esetén már volt példa. A könyvet eredetileg a párizsi Éditions de La Sirène-nél kívánták megjelentetni, és egy megfelelő nyomdász kiválasztásában Kassák segítségével is számítottak. A kiadvány végül 1923 júliusában jelent meg a Stocknál rendkívül kis példányszámban, és csak 1929-ben a Kra kiadónál nagyobb terjesztésben.⁸

A levél címzettje, Kassák Lajos a bécsi *Ma* szerkesztőjeként ekkor már évek óta kapcsolatban állt a nemzetközi avantgárd számos fontos alakjával. A *Mában* Tzarát és Arpot is többször közölte: Tzarának ezen kívül 1921-ben külön kötetben jelentette meg *Gáz-szív* című darabját, Arp bemutatásának pedig az 1922 márciusi *Ma*-számot szentelte.⁹ Kassák ebben az időben egy antológiát tervezett, amellyel kapcsolatban széleskörű levelezést folytatott a kor jeles avantgárd művészeivel. Az „antológia”, amely Tzara és Arp levelében is szóba kerül („nagy érdeklődéssel várjuk” – írja Arp) végül *Új művészek könyve* / *Buch neuer Künstler* címen jelent meg 1922 szeptemberében. Az *Új művészek könyve* eredetileg valóban antológiának készült, bőséges szépirodalmi válogatással. A szerkesztők végül, nem tudni, hogy pontosan miért, elhagyták az irodalmi művek közlését, így a kötet a Moholy-Nagy László és Kassák által összeállított képanyagból és Kassák előszavából állt össze.¹⁰ Az *Új művészek könyvében* Arp is szerepel *A madarak és lepkék temetése: Tristan Tzara arcképe* (1916–1917) című domborművének reprodukciójával. Elképzelhető, hogy Arp ennek a műnek a kliséjét (a nyomdai sokszorosítást lehetővé tevő eszközét) említi az alább olvasható levélben, amelynek előállítási költségét is elküldte Kassáknak. Kassák szerkesztői gyakorlatának megfelelően ugyanis a szerzők sokszor a nyomdai klisékkel, vagy a klisék előállítási költségével is segítették a *Ma*-kiadványok megvalósulását.¹¹

⁸ HENRI BÉHAR: *Préface* = H. B. (Éd.): *Tristan Tzara, Oeuvres Complètes, Tome I. (1912–1924)*. Paris, Flammarion, 1975, 19.

⁹ A témáról lásd például: KASSÁK LAJOS, PÁN IMRE: *A Ma története II.* = *Uő: Izmusok: a modern művészeti irányzatok története*. Budapest, Napvilág, 2003, 211–234; PETER WEIBEL: *Az idő vasfüggőnye?* = JUHÁSZ R. JÓZSEF, H. NAGY PÉTER: *A Kassák-kód*. Pozsony, Szlovákiai Magyar Írók Társasága, 2008, 84–108; ÉVA FORGÁCS: „Du gibst uns zu essen und deswegen kämpfen wir gegen dich” = *Lajos Kassák: Botschafter der Avantgarde...*, i. m., 22–41, SZEREDI MERSE PÁL: „...let’s erase the rules from our minds.” Lajos Kassák and the International Avant-Garde. = *Hendrik Nicolaas Werkman: KUNST is Overal (De Ploeg Jaarboek, 2014)*. Groningen, Stichting de Ploeg – Groninger Museum, 2015, 31–53.

¹⁰ CSAPLÁR FERENC: A „Karaván”-tól az „Új művészek könyvé”-ig. = Cs. F.: *Kassák körei*. Budapest, Szépirodalmi, 1987, 7–13. Újabbán: CSABA KRISZTINA ZSÓFIA: *The Appearance of Dada in the Book of New Artists* Edited by Lajos Kassák and László Moholy-Nagy, 1922. = *Dada Techniques in East-Central Europe (1916–1930)* konferencia, 2016. okt. 13–15, Budapest, Kassák Múzeum. Az előadás absztraktja itt olvasható: <http://kassakmuzeum.hu/index.php?p=dada_panels>.

¹¹ Lásd Kassák 1921. december 16-án Tzarának írott levelét: „...szükséges lenne, hogy teljesen kész kliséket küldjön, vagy ezek elkészítésének költségét, mert erre nincsenek meg az eszközeim. Nálunk az a szokás, hogy a költségek fedezve legyenek a rajzokkal.” (Ford. *Tverdota György*) – az eredetit közli BAAL, BÉHAR: *La correspondance...*, i. m., 117–133.

Tristan Tzara, Hans Arp és Sophie Taeuber – Kassák Lajosnak.

Reutte i. Tirol 14 Aug. 1922

[Reutte, 1922. augusztus 14.]

Lieber Herr Kassak,

Fraulein Taeuber und ich haben mit grosser zufriedenheit ihren erhabenen seg-
gen empfangen, wir merken schon jetzt seine wirkung, unser blut fliesst schneller
und unesere ornagen reifen auf der kirchturmspitzen, die locher in unseren sohl-
en wachsen wieder zusammen und die faulen stellen in unseren zähnen schlies-
sen sich, wir warten mit grosser spannung auf ihre anthologie, wir fugen ihnen
in diesem brife 100000 Tausend Kronen bei, wir bitten sie davon die 5 franken
fuer das cliché davon abzuziehen und uns fuer den rest antologien zu schicken,
ausserdem werden wir uns alle muehe geben ihnen in der schweiz welche zu
verkaufen, selbstverstandlich schicken wir ihnen dann schweizer geld, ich bitte sie
mir einige zeilen uber den verkauspreis der anthologie zu schreiben.

Jetzt komme ich zur hauptsache unseres briefes, Tzara sitzt nämlich auf der
schreibmaschine und ich singe, 2 Männer klein und stark wie pfefer.

Im verlag der Sirène soll von Tzara und mir in 1000 exemplaren ein buch er-
scheinen. Wir bitten sie freundlich uns zu helfen, der beigefuegte brief soll mit den
sorgfältig aufzuhebende maschinokripten einem von ihnen wuerdig erkannten
Drucker zur *genauen* berechnung uebergeben werden. Die antwort soll so schnell
wie möglich an Tzara geschickt werden. Wir legen ihnen 10000 kronen bei zur
telegraphischen antwort\beibei dit monsieur Aa. Wir hoffen sie mit dieser sache
nicht zu belestigen und werden ihnen gerne auch einmal behilflich sein.

Mon cher monsieur kassak, si notre livre peut être imprimé à vienne, je viend-
rai là-bas aec les secondes épreuves et l'amour au cœur pour vous voir. Je n'ai pas
encore reçu le cœur à gaz, écrivez-moi combien ça coûte, je vous enverrai l'argent.
Ne soyez pas fâché pour les incommodités que nous vous faisons avec notre livre,
et je vous envoie un choix parfait de mes plus choisis sentiments.

Telegraphieren Sie uns also bitte den ungefähren Preis den der Drucker für
unser Buch verlangt. Herzliche grusse von den zwei pfefermannern

Tzara

Arp

Német és francia nyelven

Magángyűjteményben – 1 p. 475 × 190 – gépirat – a szöveg alatt (feltehetően)
Sophie Taeuber vízfestéssel készült műve – ceruzával írott lapszéli jegyzetek: Das
Geld (100.000 Kr) folgt als Geldbrief. | Herzliche Grüsse auch an Ihre Frau S H
Taeuber | Herzliche Grüsse auch für Ihre Frau Gemahlin L. L. Maass | Bitte die
Exemplare für Arp u[nd] Taeuber | nach Zürich, [...] strasse 10 schicken.

Magyar nyelven:¹²

Reutte Tirol 1922. aug. 14.

Kedves Kassak Úr,

Taeuber kisasszony és én nagy meglepéssel fogadtuk az ön felemelő áldását · a hatását már most érezzük · szaporábban áramlik a vérünk és narnacsaink beérnek a templomtornyok csúcsain · talpunkon összeforrnak a lükak és fohainkban begyógyulnak a szuvasodások ·

nagy érdeklődéssel várjuk az antológiáját · ebben a levelben mellekelünk önnek 100000 ezer Koronát · kérjük vonja le ebből az 5 frankot a kliséért a maradékért pedig küldjön az antológiából · egyébként mindent meg fogunk tenni hogy minél többet eladjunk belőle svájcban · aztán természetesen svájci pénzt küldünk önnek · arra kérem néhány sorban írjon nekem az antológia fagyasztói áráról ·

most térek rá a levelünk lényegére · Tzara ugyanis az írógépen ül én meg énekelek · 2 ember kicsi és erős mint a bors ·

a Sirène kiadónál Tzarának és nekem meg fog jelenni egy könyvünk 1000 példányban · A kedves segítségét szeretnénk kérni · legyen szíves a csatolt levelet a gondosan megóvándó gépirattal együtt juttassa el egy ön által alkalmasnak ítélt nyomdászhoz *részletes* árajánlat céljából · a választ amilyen gyorsan csak lehet tzarának küldje el · 10000 koronát mellékelünk önnek a távirati válaszhoz kelünk kelünk dit monsieur Aa · Reméljük nem terheljük ezzel és egyszer majd mi is szívesen leszünk az ön segítségére ·

Kedves kassak úr, ha a könyvünket ki lehetne nyomtatni bécsben, odautaznék a kötet korrektúrapéldányával és örömmel teli szívvel, hogy láthatom önt. Nem kaptam még meg a cœur à gaz-t, írja meg, mennyibe kerül, és küldöm önnek a pénzt. Elnézését kérem a kényelmetlenségeket, amelyeket a könyvünkkel okozunk önnek, és fogadja üdvözetemet.

Akkor legyen szíves sürgönyözze meg nekünk hogy a nyomdász körülbelül mennyit kér a könyvünkért ·

Szívélyes udvözzlettel a két borseMBER

TZARA

Arp

¹² A levelet Schulcz Katalin fordította. Ezért és a szöveg dadaista poétikai jegyeinek elemzéséért hálával tartozom neki. A fordítás a legtöbb esetben követi az eredeti szöveg formai és tartalmi következetlenségeit, ugyanakkor a félreütések, szótorzítások a magyar nyelv sajátosságai miatt nem (vagy nem ugyanúgy) jelennek meg a fordításban.

[A lap felső részén kézírással:]

A pénz (100.000 Kr) pénzeslevélben megy.

[A lap bal szélén keresztben kézírással:]

Kérjük, hogy a példányokat Arp és Taeuber címére Zürichbe, az [Arbenz] strasse 10-be küldje.

[A lap alján kézírással:]

Szívélyes üdvözlettel a feleségének is S H Taeuber

Szívélyes üdvözlettel a nejeének is L.L. Maass

2. Kassák Lajos levele Tristan Tzarának 1956. október 2-án

Tristan Tzara második magyarországi látogatása figyelemreméltó időpontra, 1956. október elejére esett.¹³ Az egykori dadaistát a Magyar Írók Szövetsége hívta meg, nem „irodalmi terroristaként”¹⁴ szerzett érdemei miatt, hanem a magyar kultúra jeles franciaországi terjesztőjeként (néhány hónappal korábban jelent meg egy József Attila válogatott verseit tartalmazó kötet franciául, amelyhez Tzara írta az előszót).¹⁵ Tzara ekkor a Francia Kommunista Párt tagja is volt, így a magyar írószövetség okkal számíthatott a neves költő magyar „népi demokráciát” támogató állásfoglalására, amely az adott belpolitikai helyzetben jó szolgálatot tett volna a legitimációs problémákkal küzdő hatalom számára.

Tzara azonban magyar és francia lapoknak adott, rendszerkritikus megfigyeléseket is tartalmazó nyilatkozataival ebből a szempontból nem váltotta be a hozzáfűzött reményeket. Tzara ugyanis hazatértekor cikkeket közölt magyarországi utazása során szerzett élményeiről, amely párttársai, és a magyar politikai hatalom rosszsallását egyaránt kiváltotta. A francia költőnek az 1956-os Magyarországról alkotott véleményét bizonyára magyar barátainak beszámolóí is árnyalták, akik közül többen évekig „hallgató írók” voltak. Visszaemlékezésekből például kiderül, hogy Tzara találkozott a félreállított Kassák Lajossal is, akivel még az avantgárd művészet hőskorában, a húszas évek elején vette fel a kapcsolatot.¹⁶ Tzara és Kassák azonban nem a hivatalos keretek között, a francia költő tiszteletére rendezett írószövetségi fogadáson üdvözölték egymást. Az alább teljes terje-

¹³ Tzara 1946-os kelet-európai körútja során járt először Magyarországon. Ebből az alkalomból a Független Magyarország villáminterjút is készített a költővel: „Szürke kabát. Bordó sál. Öt dioptria. – Még dadaista? – Nem! Vége. A múlté. 1920-ban meghalt. Béke poraira.” – [N.N.]: A „Dada” prófétája ma Budapestre érkezett”. = *Független Magyarország*, 1946. dec. 9, 5. – Tzara magyarországi utazásairól és magyar költőkkel tartott kapcsolatairól bővebben ír FARKAS JENŐ: *Tristan Tzara és a magyarok, i. m.*, 127–158; Uő.: *Tristan Tzara és az 1956-os forradalom.* = L. SIMON László (Szerk.): *Reminiszcencia: a hetvenéves Papp Tibor köszöntése.* Budapest, Magyar Műhely Kiadó, 2006, 132–137.

¹⁴ Somlyó György nevezte később így Tzarát: SOMLYÓ GYÖRGY: *Tristan Tzara emlékezete.* = *Új Írás*, 1964/2, 201–202.

¹⁵ ALBERT GYERGYAI, CLAIRE GARA, LADISLAS GARA (Éds.): *Hommage des poètes français à Attila József.* Introd. de TRISTAN TZARA, Paris, Seghers, 1955.

¹⁶ Tzara és Kassák 1921–1923-as levelezését közli: CSAPLÁR FERENC: *Kassák az európai avantgárd mozgalmakban: 1916–1928.* Budapest, Kassák Múzeum és Archivum, 1994, 19–23.

delmében közölt levélben Kassák betegségére hivatkozva kimenti magát az eseményről, amelyre – mint azt kissé sértett hangon jelzi is francia kollégájának – a szervezet gyűlései közül „nyolc év óta Szövetségünk most először hívott meg”.

A levélből arra lehet következtetni, hogy Kassák nem ment volna el a fogadásra akkor sem, ha egészséges. A költőt a fordulat éve után mellőzték. Igaz, hogy nyíltan nem támadták (Illés Béla 1952-es, folytatás nélkül maradt Kassák-ellenes kihozanását leszámítva, amelyet feltehetően régi, a mozgalmi időkből örökölt feszültségek provokáltak), de kötetei sem jelentek meg ezekben az években. Annak ellenére, hogy 1953-as kizárásáig Kassák tagja volt az MDP-nek, az írók MDP-szervezetének és a *Csillag* szerkesztőségének is, a taggyűlésekre alig járt el, a vitákban néhány kivételtől eltekintve nem vett részt, nem kereste az irodalmi és a közéleti érvényesülés lehetőségeit. Elszigetelték és elszigetelte magát: saját szavait idézve, „belső emigrációba vonult”.¹⁷ Így magyarázza naplójában Kassák a Tzara-fogadásra szóló meghívás elutasításának okait: „Egyelőre még nem tudom megemészteni a múltat. Esztendőkön át nem gondoltak vele, hogy valahol a távolban én is a világon vagyok. Akármilyen természetesnek is veszem embertársaim barátságtalan gesztusait, ágaskodik bennem némi önérzet, és noteszem is van, ahová bizonyos dolgokat be szoktam jegyezni. Így gondolkodtam a Szövetség meghívásáról, viszont nem bánthattam meg Tzarát, aki régi evezős társam volt az izmusok háborgó vizein, és most is barátom. Magam helyett néhány sort küldtem el a fogadásra.”¹⁸

Tzara viszont megkereste Kassákot a fogadás másnapján, így a két avantgárd művész végül újra találkozott. „A vele töltött néhány óra sok mindenért kárpótolt – folytatja naplójában Kassák. – Ahogy a szobámba belépett, s a falakon meglátta a képeket, széttárt karokkal kiáltotta: – Ah, DADA! DADA! – 1926-ban találkoztunk utoljára Párizsban. Akkor még dús fekete hajú dadaista volt, most hatvanéves ősz költő szemüveggel. Elnehezült mozdulatokkal. De most is nyugtalan érdeklődéssel tekintenek szét a szemei, lelkesülten beszél, akár egy örök kamasz. Tőle hozzám és tőlem hozzá kissé megtépett szárnyakkal, de azért vinnyogón és kukorékolón szálldestak emlékeink.” Ugyanezt a találkozózt Tardos Tibor, aki magyarországi tartózkodása alatt tolmácsként kísérte Tzarát, *kasi körtér* című versében örökítette meg: „óbuda magyarország / Tristan Tzara-t vezettem akkor / vagyis tristantzarat / a párizsbafőtt másik főállatmadarat / világszörnyeteg társát / és boldog voltam hogy ismét találkozzanak / és részeg voltam / mert akkoriban

¹⁷ BOTKA FERENC: Előszó. = KASSÁK LAJOS: *Szénaboglya* (Kiad., utószó: CSAPLÁR FERENC.) Budapest, Szépirodalmi, 1988, 5–17; ACZÉL GÉZA: A második – belső – emigráció. = Uő.: *Kassák Lajos*. Budapest, Akadémiai, 1999, 339–373; STANDEISKY ÉVA: Belső emigráns. = Uő.: *Kassák, az ember és a közszereplő*. Budapest, Gondolat, 2007, 211–245; Uő.: *Gúzsba kötve: a kulturális elit és a hatalom*. Budapest, 1956-os Intézet, Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, 2005, 73–81, 165–206; Uő.: Kassák Lajos-interjú 1960-ból. = *Múltunk*, 2007/2, 253–267.; Uő.: *Irodalom és politika a forradalomban*. = SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY, VERES ANDRÁS (Szerk.): *A magyar irodalom története*. Budapest, Gondolat, 2007, 477–494.

¹⁸ KASSÁK LAJOS: *Szénaboglya*, 419–421.

igen sok barackpálinkát ivék / és kissé forga velem a csodálatos képtár”.¹⁹ A viszontlátás öröme túl azonban nehezen talált közös nevezőt a „hallgató” Kassák és a kommunista párttag Tzara. „– Mi van a francia barátaimmal? – érdeklődött naplója tanúsága szerint Kassák – Dolgoznak. Dolgoznak. A szürrealizmus zászlaja alatt meghódítottuk a világot. Mindenütt a művészet modern törekvései dominálnak. – Mindenütt? – kérdezem fanyarul. Úgy látom, nálunk másfajta iránytűt használnak, mint Önöknél. Erre csak annyit felel, hogy: – Hm. Hm. – Be kell látnom, más csillagzatról érkezett ő.”

Tzara 1956-os magyarországi látogatásának történetéhez tartozna az egykori avantgárd költő Franciaországban is meglehetősen nagy port kavará, magyarországi tapasztalataival kapcsolatos sajtómegnyilvánulásainak feldolgozása is. A jelen levélközlés okán azonban csak röviden utalhatok azokra a Tzarával készített interjúkra, amelyekből egyet, a *Szabad Népnek*²⁰ adott nyilatkozatot Kassák is helyeslően említi a francia költőnek küldött levelében: „a múltunkhoz is hűnek kell maradnunk. Amint nyilatkozatából kiolvastam, Ön is így vélekedik” – írja Kassák. Míg Tzara valóban főként „régi küzdelmeikről” beszélt Bajomi Lázár Endrének a *Szabad Népben*, a *Magyar Nemzetnek* ugyanazon a napon, 1956. szeptember 30-án Tzara már kényesnek bizonyuló kérdéseket is feszegetett: kritizálta a Francia Kommunista Párt népfrontpolitikáját, és arról panaszkodott, hogy a francia baloldali sajtó nem tájékoztatja megfelelő alaposággal olvasóit a keleti blokk történéseiről.²¹ Szintén nem maradt visszhang nélkül Tzarának az a párizsi Magyar Sajtó- és Dokumentációs irodának adott nyilatkozata, amelyben pár nappal október 23. előtt kifejtette, hogy a Petőfi-kör tevékenységét „majdnem úgy lehet tekinteni, mint egy második forradalmat Magyarországon”.²²

¹⁹ TARDOS TIBOR: kasi körtér. = *Irodalmi Újság*, 1987/3.

²⁰ BAJOMI LÁZÁR ENDRE: Beszélgetés Tristan Tzarával = *Szabad Nép*, 1956. szept. 30, 4.

²¹ LONTAY LÁSZLÓ: A párizsi vendég. = *Magyar Nemzet*, 1956. szept. 30, 7.

²² Köszönettel tartozom Sasvári Editnek, amiért a Tristan Tzara magyarországi látogatásával és nyilatkozataival kapcsolatos kutatási anyagát rendelkezésemre bocsátotta. – Tzara nyilatkozatainak franciaországi sajtóvisszhangjáról bővebben: FARKAS: Tristan Tzara és a magyarok. *i. m.*, 127–158. A kérdés tágabb kontextusáról lásd: KLENJÁNSZKY SAROLTA: Az 1956-os magyar forradalom és leverésének visszhangja a francia kommunista mozgalomban. = *Aetas*, 2006/1, 19–37; a *France Observateur*, 1956. november 24-én megjelent cikke magyarul: COLETTE AUDRY, SIMONE DE BEAUVOIR, JANINE BOUISSOUNOUSE, JEAN CAU, CLAUDE LANZMAN, MICHEL LEIRIS, CLAUDE MORGAN, MARCEL PÉJU, HENRI PICHETTE, GÉRARD PHILIPPE, J.-F. ROLLAND, CLAUDE ROY, JEAN-PAUL SARTRE, TRISTAN TZARA, LOUIS DE VILLEFOSSE: A francia írók válasza a szovjet írókhoz. (Ford. Illyés Mária.) = ILLYÉS MÁRIA, HORVÁTH ISTVÁN (Szerk.): *Illyés Gyula, Naplójegyzetek: 1956–1957, Atlantisz sorsára jutottunk*, Budapest, Magyar Művészeti Akadémia, Magyar Szemle, 2016, 216–220.

Kassák Lajos – Tristan Tzarának²³

Budapest, 1956 október 2.-án
[Budapest, 1956. október 2.]

Kedves T R I S T A N T Z A R A

kollégám és barátom,

Nyolc év óta Szövetségünk most először hívott meg idegen író fogadására. Boldogan jelentem volna meg, hogy Önt őszinte örömmel üdvözöljem. De sajnos beteg vagyok s így csak e néhány sorban köszöntöm nálunk.

Tudom, hogy dolgozik, de legnagyobb sajnálatomra és nem az én hibámból nem ismerem újabb műveit. Ha teheti, küldjön egyet-kettőt megjelent könyveiből.

Olvastam a Szabad Népek adott nyilatkozatát és örülök, hogy nem intézi el egy gesztussal régi küzdelmeinket. Bár Ön is és én is sok mindenben túljutottunk, úgy gondolom, ma sem csak a jelent kell szolgálnunk, de múltunkhoz is hűnek kell maradnunk. Amint nyilatkozatából kiolvastam, Ön is így vélekedik. Örülök, hogy továbbra is egymás oldalán egy cél felé haladhatunk.

Fogadja őszinte üdvözetemet és baráti kézszorításomat

Kassák Lajos

Magyar nyelven

Kassák Múzeum, KM-lev. 1477. – 1. p. 285 × 205 – Gépiratmásolat – Kassák autográf tintaírású aláírásával – Kassák Lajosné autográf tintaírású jegyzete a fejléc fölött: |:Írószövetség:| – A levél fejléce: Levél T R I S T A N T Z A R A H O Z.

3. Kassák Lajos levele Tristan Tzarának, 1959. szeptember 6-án és Tristan Tzara válasza Kassáknak 1959. november 12-én.

Kassák három évvel 1956-es találkozásuk után párizsi meghívólevelet kért Tzarától. A magyar művésznek ugyanis ekkor nyílt lehetősége arra,²⁴ hogy kiállítást rendezzen régi és friss absztrakt festményeiből – ráadásul rögtön a kurrens, az évtizedek során nemzetközileg is igen fontossá váló Galerie Denise Renében.²⁵ Nem Tzara segítőkészségén múltott (Kassáknak írt válaszlevele alább olvasható),

²³ A levél átírása során az ékeztést a mai helyesírás szabályainak megfelelően javítottam.

²⁴ Igaz, az 1956-os forradalom és a „visszarendeződés” közötti pár hónapban a Zeneművész Szövetség meghívására négy napos zártkörű kiállításon vett részt (1957. március 5–6.), ugyanebben az évben a Tavasz Tárlaton egyik új absztrakt művét állíthatta ki, pár héttel később pedig a Csók István Galériában jelenhetett meg ötvenes éveiben festett képei mellett néhány 1920-as évek eleji avantgárd kollázsával. – CSAPLÁR FERENC, *Tiltott-túrt avantgárd: Kassák képzőművészete az 1960-as években*. Budapest, Kassák Múzeum és Archivum, 2006.

²⁵ A galéria ma is működik: <<http://www.deniserene.com>> – Denise Renével néhány évvel ezelőtt a Balkonban jelent meg interjú, ahol Kassákról és hatvanas évekbeli párizsi kiállításairól is szó esik: DENISE RENÉ – CSERBA JÚLIA: Denise, a rettenthetetlen: Denise Renével Cserba Júlia beszélget. = *Balkon*, 2001/4., 32–35.

hogy bár a kiállítás megnyílt, a művészt megakadályozták abban, hogy a francia fővárosba utazzék. A levélváltáshoz írott jegyzetben csak utalhatok azokra a hazai kultúrpolitikai körülményekre, amelyek alapján a Kassák-kiállítást engedélyezték is, meg nem is: a kiállítás megnyílt, de a művész nem mehetett el a megnyitóra; a kiállítási katalógus elkészült, de szerkesztőit később felelősségre vonták.²⁶

Kassák 1960-as párizsi kiállítása a történeti avantgárd képzőművészetének műpiaci (és párhuzamosan nyugati művészettörténeti) felértékelődésének kontextusába illeszkedik. Kassák a kiállításra mind tízes-húszas évekbeli műveiből, mind az ötvenes években alkotott absztrakt festményeiből válogatott. Előbbiek a „radikálisan konstruktivista”, úgynevezett képarchitektúrákat és dada montázsokat jelentettek, utóbbiak pedig az időskori „lírai absztrakt” festményeket. Kassák, életműve egységességét hangsúlyozandó, feltehetőleg nagy arányban kívánta új képeit is bemutatni.²⁷ A kiállítást szervező, a kritika érdeklődését és a műpiaci viszonyokat jobban ismerő Victor Vasarely ugyanakkor jelezte Kassáknak, hogy „a húszas évek művei tartalmazzák annak a fantasztikus collectív fellángolásnak erejét és stílusát, amit lassan mi itt győzelemre viszünk. Az új olajfestmények egy magányos poeta szép művei, de hova juthat az egyén, ha nem az alkotók összessége viszi előre ügyét?”²⁸ Vasarely javaslatára a kontinuitást a húszas évek és a jelenkor között saját op-art képeinek Kassák képarchitektúráival való párbeszédbe állításával hangsúlyozták. Kassák kiállítása azonban a szervezők minden erőfeszítése ellenére sem bizonyult különösebben érdekesnek a párizsi közönség számára. Húszas évekbeli konstruktivista ihletésű művei keltettek némi figyelmet, időskori absztraktjai azonban szinte kritikai visszhang nélkül maradtak.

²⁶ A levelekhez írott jegyzetben nagy mértékben támaszkodtam három, nemrég megjelent, Kassák 1960-as és 1963-as párizsi kiállításait tárgyaló tanulmányra, amelyek bőségesen idéznek a művésznek közötti levelezésekből és a magyar titkosszolgálat jelentéseiből is: IMRE GYÖRGY: *Meghitt idegenek: Kassák Párizsban, 1960-as és 1963-as kiállításai, képzőművészeti kapcsolatainak újrafelvétele és a Magyar Műhely Kassák-száma*. = ANDRÁSI GÁBOR (Szerk.): *„...fejünkéből töröljük ki a regulákat”: Kassák Lajos az író, képzőművész, szerkesztő és közszereplő*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, Kassák Alapítvány, 2010, 109–141; SASVÁRI EDIT: *„A mi kultúránk nem lehet más itthon, mint külföldön”: Kassák 1960-as párizsi kiállítása = „fejünkéből töröljük ki”... i. m., 89–108; SZÖNYEI TAMÁS: Párizsra vigyázó szeme(te)k: Kassák Lajos, Kormos István és a Magyar Műhely*. = Uő: *Titkos írás: Állambiztonsági szolgálat és irodalmi élet 1956–1990*. Budapest, Noran, 2012. – lásd továbbá a fotós Lucien Hervé és Kassák levelezését: L. H.: *Emlék és levelezés*. Arion, 1988, 214–221. A Kassák időskori kiállításait a „kettős beszéd” koncepciója szerint elemzi EDIT SASVÁRI: *Resurgence and Rejection: Lajos Kassák’s Self-Financed Exhibition in Fényes Adolf Showroom, Budapest*. = *Acta Historiae Artium*, 56(2015)/1, 225–242.

²⁷ ANDRÁSI GÁBOR: *Látvány és konstrukció: Kassák Lajos festészete 1950–1967 között*. = GERGELY MARIANN, GYÖRGY PÉTER, PATAKI GÁBOR, CSAPLÁR FERENC (Szerk.): *Kassák Lajos 1887–1987*. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria—Petőfi Irodalmi Múzeum, 1987, 113–118; Uő: *Képköltő és képtervező: Kassák a festő, a grafikus és a tipográfus*. = SASVÁRI EDIT, CSATLÓS JUDIT (Szerk.): *Kassák! A Kassák Múzeum állandó kiállítása*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, Kassák Múzeum, 2011, 18–19; SASVÁRI: *„A mi kultúránk”... i. m., 91*; IMRE: *Meghitt idegenek... i. m., 109–116*.

²⁸ Vasarely Kassáknak írt levelét idézi: SASVÁRI: *„A mi kultúránk”... i. m., 107*; IMRE: *Meghitt idegenek... i. m., 111*.

Kassákot a magyar kultúrpolitika sem támogatta. A művésznek minden követ meg kellett mozgatnia ahhoz is, hogy párizsi kiállítása egyáltalán megvalósulhasson. Ennek az igyekezetnek az egyik dokumentuma a szóban forgó levél, amelyben Kassák a kiállítást „patronáló bizottság” tagjának kéri fel Tzarát. A magyar művésznek nem csak a hírverés miatt volt szüksége nagy nevekre, hanem a kiutazást lehetővé tevő engedélyek megszerzéséhez is. Kassák úgy gondolta, ha megnyeri az ügynek a levélben is említett Victor Vasarelyt (aki a galéria megnyitása óta együttműködött Denise Renével, és aki társkurátorként a Kassák-kiállítás tényleges szervezőjévé is vált), a szintén magyar származású szobrász Étienne Hajdut, a galériával is kapcsolatban álló „régí harcostárs” Hans Arpot és Michel Seuphort, akkor a magyar hivatalosság nem gördít majd akadályt a kiállítás megrendezése elé. Kassák Tzara közbenjárását kérte, azt szerette volna, hogy meghívólevelet szerezzen a számára a francia Pen Clubtól. A szállásra és ellátásra vonatkozó meghívó a kiutazáshoz szükséges vízum miatt volt fontos. Tzara válaszában támogatásáról biztosította Kassákot, ahogy több más világhírű művész is, mint például a már említett Hans Arptól Sonia Delaunay-ig.²⁹ Kassák a hónapokig tartó szervezés során végül szinte minden szükséges engedélyt megszerzett,³⁰ így a kiállítás a kitűzött 1960. február 9-ei időpontban meg is nyílt a Denise René Galériában.³¹ Ő maga azonban, bár utolsó pillanatig számított rá, nem kapta meg az útlevelet, így a megnyitón sem vehetett részt.

A nem régen nyilvánosságra hozott bizalmas iratok szerint Kassák kiutazását a Művelődési Minisztérium Képzőművészeti Osztálya „festészetének jellege alapján”, „kultúrpolitikai szempontból” nem javasolta.³² A problémát valójában maga az *absztrakt* kategória jelentette, amely a korban hívószó is volt: mint „formalizmust”, „művészeti revizionizmust” a kora-Kádár-korban diszkreditálták.³³ Jellemző módon Kassák párizsi kiállításáról csak úgy jelenhetett volna meg kritika a *Nagyvilágban*, hogy „az absztrakció szót kerülni kellene benne. Építő tendenciájú, korszerű művészetnek lehetne nevezni, stb.”³⁴

Mi az oka annak, hogy az engedélyeztetési eljárást végző Magyar Nemzeti Galéria mégis lehetővé tette Kassák képeinek Párizsba szállítását, ha magát a mű-

²⁹ A Sonia Delaunay-nek írott 1959. decemberi levél jelzete: KM-lev. 499.

³⁰ Kassák leveleiből tudjuk, hogy 1959. október 22-én kapta meg Denise René meghívólevelét, 1959. november közepére megkapta a képekre szóló kiviteli engedélyt, 1959. december közepén már ki volt nyomtatva a kiállítási katalógus, 1960. január elején megkapta a francia vízumot. Közvetlenül a kiállítás megnyitója előtt derült ki, hogy nem kapja meg a kiutazásához szükséges útlevelet. IMRE: *Meghitt idegenek...*, i. m., 118–120.

³¹ Uo. 117. – A kiállításmegnyitó körülményei a szemtanú Nagy Pál is felidézi: N. P.: *Journal intime, él(e)tem* 2. Budapest, Kortárs, 2002, 160–161.

³² STANDEISKY ÉVA: Ügynökjelentések Kassák Lajosról. = Uő: *Kassák, az ember és a közszereplő*. Budapest, Gondolat, 2007, 252–253.

³³ CSAPLÁR, *Tiltott-túrt avantgárd...*, i. m.

³⁴ IMRE: *Meghitt idegenek...*, i. m., 121. Az absztrakció kérdésével kapcsolatos korabeli művésztörténeti diskurzust elemzi: JÓZSEF MÉLYI: *Decadence and Progress: The Boundaries of Official Hungarian Art in 1968*, *Acta Historiae Artium*, 56(2015)/1, 243–254.

vészt nem is engedték ki a megnyitóra?³⁵ A kutatások szerint egyfajta bürokratikus zavarról volt szó, a képek kivitelét mintegy „véletlenül” tették lehetővé.³⁶ A felelősségre vonások nem is maradtak el.³⁷ Ehhez történethez tartozik, hogy Kassák felesége még ugyanennek az évnek a tavaszán (1960. április) Párizsba utazhatott,³⁸ Kassák pedig decemberben jutott el a francia fővárosba, ahol viszontláthatta avantgárd művész barátait. Ekkor újabb művészi inspirációkhoz is jutott, amelyet ismét a geometrikus absztrakció irányában fejlődő időskori festészete is tanúsít.³⁹ 1963-ban még egyszer kiállíthatott a Galerie Denise Renében, amelynek megnyitóján ezúttal részt vehetett.

Kassák Lajos – Tristan Tzarának.⁴⁰

Budapest 1959 IX.6

[Budapest, 1959. szeptember 6.]

Kedves Barátom, néhány hónap óta párisi művészbarátaimmal egy párisi kiállításról tárgyalok. Úgy látszik, e kiállítás feltételei nagyjából biztosítva vannak. A kiállítás remélhetőleg Denise Renénél lesz. Szeretném Önt – régi barátságunkra emlékezve – felkérni arra, vállalja a patronáló bizottságban való részvételt. A többi tagok előreláthatólag: Victor Vasarely, Etienne Hajdu, Hans Arp, Michel Seuphor – mint látja, ez utóbbi kettő kor- és harcostársunk, az előbbi kettő pedig kiváló magyar művész. – Szeretném remélni, hogy Ön nem utasítja vissza kérésemet s ha Denise René felkéri Önt, beleegyezését fogja adni.

A kiállításra szeretnék feleségemmel együtt 3-4 hétre Párizsba utazni. Emlékezve arra, amikor Ön nálam járt s amikor címét itthagya [sic] biztosított arról, ha még egyszer az életben Párizsba akarok menni, segítségemre lesz – most szeretném ezt a segítséget igénybe venni. Ismeri körülményeinket s tudja, hogy csak úgy lehet az utazást megoldani, ha valamiféle meghívást kapunk kosztra és lakásra. Van lehetőség arra, hogy a Pen Club meghívását megszerezzük, Párisból itt járt francia–magyar fordító közbenjárásával egyrészt és magyar, Párisba utazó barátaink közbenjárásával másrészt. Úgy érzem azonban, az Ön közbenjárása hatásosabb lenne e téren. Kérem legyen a segítségemre abban, hogy a Pen Club ott tartózkodásunk idejére vendégül lásson bennünket, mert szeretném ezt a kiállítást a saját szememmel is látni, s szeretném Párist is viszontlátni. Arra kérem, ha segíteni tud ebben az ügyben, a meghívást a magam és a feleségem részére küldesse, mert

³⁵ SASVÁRI: „A mi kultúránk”..., i. m., 98.

³⁶ Uo., 98–100.

³⁷ Uo., 99–104; IMRE: Meghitt idegenek..., i. m., 124, 136–137.

³⁸ Kassák Lajos és Kassák Lajosné levelei Gara Lászlónak (1957–1964), = *Jelenkor*, közreadja Bende József, Hafner Zoltán és Csaplár Ferenc munkája nyomán a Jelenkor szerkesztősége, 2004/3, 288–300.

³⁹ ANDRÁSI: *Képköltő és képtervező*..., i. m., 16–19.

⁴⁰ A levél átírása során az ékezetést a mai helyesírás szabályainak megfelelően javítottam.

hiszen koromnál és egészségi állapotomnál fogva nélküle nem utazhatom. Ha ez keresztülvihető, kérem küldesse el ezt a meghívást mielőbb, hogy az útlevelnek és vízumnak utánajárhassunk. Az utazás decemberre van tervezve, de az iratokat már most be kell nyújtani.

Kedves Barátom, sokszor és örömmel gondolok vissza pesti találkozásunkra. Szép órákat töltöttünk együtt. Az elmúlt idők kissé megviseltek bennünket, de látnom kellett, a lélek még nem haldokol bennünk, az elmúlt zajos ifjúság még tükröződik. Boldog lennék, ha még egyszer Párisban is kezet szoríthatnánk.

Sok szeretettel üdvözl

Magyar nyelven

Kassák Múzeum, KM-lev. 513. – 1 p. 290 × 205– Gépiratmásolat – a keltezés alatt Kassák Lajosné autográf tintaírású jegyzete: Tzara:.

Tristan Tzara – Kassák Lajosnak.

Paris le 12 Novembre 59, 5 Rue de Lille (7e), BAB.18.64

[Párizs, 1959. november 12.]

Mon cher Ludwig Kassak,

Bien entendu, si vous venez à Paris avec votre femme, vous pourrez être hébergé [sic] chez moi...

Dans l'espoir de vous voir bientôt,

Je vous envoie nos plus chaleureux souvenirs

Tristan TZARA

Francia nyelven

Kassák Múzeum, KM-lev. 328. – 1 p. 213 × 135 – Tristan Tzara autográf tintaírású levele – négyrét hajtott levélpapír – a levélpapíron a TRONG vízzel olvasható – a levél magyar fordításban: „Kedves Kassák Lajos, magától értetődő, hogy ha Párizsba jön feleségével, mindketten lakhatnak nálam... A mihamarabbi viszontlátás reményében meleg üdvözléssel: Tristan Tzara”.

KÖNYVEK

M. Egaña et O. Schefer (Dir.): Esthétique des ruines. Poétique de la destruction. Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2015, 158 l. 'Arts contemporains'

A Miguel Egaña és Olivier Schefer által szerkesztett tanulmánykötet a Párizsban, 2014. május 14–15-én megrendezett konferencián elhangzott előadásokat foglalja magába. Arra keresi a választ, hogy a romok esztétikája, amely már a XVIII. század második fele óta létező fogalom, és amelyet később a német romantikusok új jelentéstartalommal ruháznak fel, miként helyezhető modern és kortárs perspektívába. Ahogyan azt a konferencia alcíme is tükrözi (*A műalkotássá lett rom, avagy a romos mű [La ruine faite œuvre ou l'œuvre en ruine]*), a tanulmányok az elemzett műalkotás és a rom közötti szoros kapcsolatra utalnak: a műalkotás gyakran maga is rom, vagy éppen fordítva, a rom válik műalkotássá valamely közvetítő művészeti ág, például a fotográfia által.

Mind a problémafelvetés, mind a közölt tanulmányok több tudományterületet fognak át, ezek a teljesség igénye nélkül a következők: az irodalom, a filozófia, az esztétika, a fotográfia és a videojátékok. A kötet három fő részre tagolódik, a modern és a kortárs romok értelmezési lehetőségeinek sokszínűségét tükröző tanulmányokat a szerkesztők a bemutatott rom jellege és az elemzés módszere alapján sorolták a megfelelő csoportba. Az olvasó a rom és a hozzá kötődő fogalmak esztétikai megközelítése felől a nagyobb kiterjedésű, valóságos vagy virtuális romos területek ábrázolásának elemzésén keresztül halad azon tanulmányok felé, melyekben a romos, töredékes jelleg a műalkotás lényegi elemévé válik.

A bevezetést követően a romosság, a töredezettség képeinek újszerű elemzését nyújtja Agnès Lontrade, aki Baudelaire néhány versét elemzi Walter Benjamin és Jean Starobinski olvasatában. A költő a versekben a várost ábrázolja, ahol egyszerre van jelen a régi épületek lerombolása, valamint a kiterjedt építkezési területek. Ez utóbbitakat „fordított romoknak” is tekinthetjük abból a

szempontból, hogy a már nem teljes épületekkel ellentétben ezek még be nem fejezett építmények. Az építkezések a jövőt, a fejlődést jelképezik. Olivier Schefer a „fordított rom” gondolatát viszi tovább tanulmányában, amelyben Robert Smithson amerikai művész útját követi a New Jersey-i Passaic-ban. A művész az építési területeket a romantikus romfogalom ellentétéként, történelem, múlt és lélek nélküli ipari tájként írja le. A „fordított rom” nála már nem a letűnt nagyság tanúságaként, hanem az elkövetkezendő katasztrófák profetikus jeleként van jelen.

Ahogy az előzőekben is láthattuk, nemcsak az antik, hanem a modern kori romok is vonzzák az utazókat. A 19. század második felében a csoportos utazás megszületésével egy időben a turizmus új fajtája jelenik meg: a háború sújtotta övezetek felkeresése vagy a Kommün utáni Párizs meglátogatása, sőt gyakoriak a veszélyes vagy extrém helyekre való szervezett utazások is, tudjuk meg Anna Guilló tanulmányából, amelyben a kutató a kortárs romok és a töredezettség iránt érdeklődő modern kori utazók elé tárja a turizmus új lehetőségeit. A szerző a japán partokonál fekvő, mára már szellemvárossá vált „Gunkanjima” („Csatahajó-sziget”) példáját emeli ki, amelyről rengeteg kép kering az interneten. Kiemelkedőek ezek közül Michael Gakuran képei, aki illegálisan jutott be a szigetre és a romantikus esztétikai ideálnak megfelelő fotókat készített. Ma azonban már ki sem kell mozdulnunk a szobánkból, ha utazni szeretnénk, hiszen ezt a Google Earth vagy a Google street view segítségével könnyűszerrel megtehetjük, ahogyan több művész is javasolja, ők egyben következtetéseket is levonnak az elidegenedésről és az emberi érzékelésről.

A szellemváros tematikája más tanulmányokban is központi szerepet kap: Céline Bonnel Detroit példáján keresztül mutatja be a *ruin porn* megszületését; de ez a motívum nem csupán a valós, hanem a virtuális térben, videojátékokban is különleges szerephez jut, amint azt Karim Charredib írásából megtudhatjuk.

Egy lakatlanná vált, elpusztult város ugyanakkor lakosainak az újrakezdésre is lehetőséget nyújt. Azonban Riccardo Venturi tanulmányát olvasva felmerülhet a kérdés: miként lehet feldolgozni egy teljes város elpusztulását? Megfelelő válasz volna erre a régi város betonba öntése? Alberto Burri alkotása, a „Grande Cretto” egyszerre tároló, sebhely és labirintus, ez a mű azonban a régi lakosok számára csupán néhány óriási betontömb. Ez esetben a rom maga vált műalkotássá. Hasonló folyamatot figyelhetünk meg Miguel Egaña tanulmányában: Cyprien Gaillard kiállításmegnyitója alkalmával a látogatók modern barbároként viselkedve „pusztítják el” a kiállított sörpiramist, amely ezáltal nyeri el műalkotás jellegét.

A tanulmánykötet hasznos összefoglalót nyújt a modern és kortárs romok, valamint az ezzel szorosan összefüggő töredékesség és töredezettség témakörének jelenleg folyó kutatásairól. A rövid lélegzetű tanulmányok ugyanakkor rávilágítanak a kutatások sokszínűségére, új kérdéseket is felvetve az érdeklődő olvasók számára.

SZABOLCS ENIKŐ

Molnár Angelika – Fresli Mihály (Szerk.): A szó feltámasztása. Orosz irodalomelméleti tanulmányok. Szombathely, Nyugat-Magyarországi Egyetem, Savaria University Press, 2016, 122 l.

A Molnár Angelika – Fresli Mihály szerkesztette kötet az orosz formalista iskola, illetve néhány egyéb irányzat, például a strukturális-szemiotikai iskola eddig magyarul meg nem jelent tanulmányait tartalmazza a Nyugat-Magyarországi Egyetem diákjainak fordításában.

Elősorban egyetemi jegyzetnek készült a könyv. Az előszóban a szerkesztők felhívják a figyelmet arra, hogy magyarországi egyetemeket jellemző gyakorlatból adódó problémára, hogy gyakran olyan tanulmányok ismeretét is elvárják a hallgatóktól az egyetem első éveiben orosz szakon, amelyek csak orosz nyelven elérhetők, annak ellenére, hogy az egyetemi felvételnél nem feltétele az orosz nyelvtudás, így a hallgatók nagy része néhány év alatt nem jut el arra a nyelvi szintre, amely a szakirodalom megértéséhez szükséges lenne. Ezt a problémát igyekszik áthidalni a könyv, olyan tanulmányok magyar

fordításait felsorakoztatva, amelyek részei az egyetemi tananyagoknak.

A kötetben Afanaszjev, Veszelovszkij, Sklovszkij, Eichenbaum, Jakobson, Tomasevszkij és Lotman tanulmányai szerepelnek. A tanulmányok kiválasztásnak szempontjait azonban a kötet nem részletezi, azt, hogy miért szerepel például Sklovszkijtől öt tanulmány is, míg a szintén formalista Eichenbaumtól csak egy, Tinyanovtól pedig egy sem, nem indokolja meg. A tanulmányok kiválasztása némileg esetlegesnek tűnik, bár a kötetnek egyértelműen érénye, hogy olyan, valóban nagy jelentőségű műveket is közöl (magyar fordításban elsőként), mint például a formalizmus programadó műve, Sklovszkijtől „A szó feltámasztása”, amely egyben a könyv címadó tanulmánya is.

A fordítások színvonala hullámzó. A kötet legfőbb hiányossága több pozitívuma mellett az, hogy nem egységes. Probléma továbbá az is, hogy nem minden tanulmány van teljes egészében lefordítva. A hiányzó részeket jelölik ugyan, de azt nem indokolják, miért nem teljes a fordítás. Attól még, hogy a fordító ezeket a részeket nem tartotta fontosnak, önkényesen kihagyni részleteket az eredetiből egy fordításkötetnél nem célszerű.

Megesik, hogy alapfogalmak is több különböző fordításban szerepelnek, nehezítve az átláthatóságot. A szöveghez fűzött fordítói jegyzetek mennyisége változó, néhol bőségesen ellátták a szöveget magyarázatokkal, máshol azonban alig szerepel magyarázat (például a „Szűzség, fabula és történet (fabula)” című tanulmánynál 27 oldalon keresztül egyetlen magyarázat sem szerepel). A nevek cirillről magyarra való átírása sem egységes, Eichenbaum például kétféleképpen szerepel (Ejchenbaumként is).

Dicséretet érdemel azonban, hogy a hallgatók megpróbálkoztak a szépirodalmi szemelvények (köztük versek) lefordításával is, legtöbb-ször sikeresen.

Az egyes szerzőkről lábjegyzetként szerepelnek a legfontosabb tudnivalók pl. „A. Ny. Veszeljovszkij (1838–1906): orosz irodalomtörténész, a történeti poétika megalkotója”. A könyv zárásaként egy listát találunk a kötetben szereplő szerzők magyar nyelven megjelent munkáiról, illetve egyéb kapcsolódó szakirodalmakról, amely valóban „teljesebb perspektívába helyezi az olvasmányképet”, ahogyan azt az előszó ígéri.

Hasznos lett volna még esetleg egy rövid, orosz formalizmussal kapcsolatos összefoglaló elhelyezése a könyv elején vagy végén, ez átláthatóbbá tenné a tanulmányok kapcsolódását és egyúttal a kiválasztást is indokolná.

Az előszó megemlíti, hogy a diákok aggódtak amiatt, hogy a vállalkozás meghaladja az erejüket, illetve, hogy nehogy híján legyenek a szerzők felé mutatott alázatnak. Még ha a végeredmény nem is lett mindig tökéletes, érezhető a fordításokon, hogy a hallgatók sok energiát fektettek bele. Egyetemi jegyzetként, vizsgára való felkészüléshez mindenképpen ajánlható. Az ennél szélesebb körű felhasználhatóság érdekében azonban hasznos lett volna egy átfogóbb, egységsítő lektorálás.

KIS ORSOLYA

Adorján Viktor: A laboratórium, Az opolei-wroclawi színházi Laboratórium tevékenysége és utóélete 1959-től napjainkig. Budapest, Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, 2015, 599 l.

Adorján Viktor a magyar nyelvű színházi szakirodalom jelentős adósságát törlesztette Jerzy Grotowskiról, a 20. század egyik legnagyobb hatású színházi személyiségéről, munkásságáról és annak hatástörténetéről írott, közel 600 oldalas, képi illusztrációkban is gazdag monográfiájával.

A vállalkozás azért is kiemelkedően fontos – s mind a téma, mind annak szempontrendszerre továbbgondolásra ösztönző –, mivel a hazai (megkésett vagy éppen hiányában artikulálódó) Grotowski-recepció mindmáig olyan alkotói alapszövegek teljes terjedelmű magyar fordítását kénytelen nélkülözni, mint például *A szegény színház felé* (Towards a Poor Theatre) című tanulmánykötete (ennek rövid részlete olvasható: Jerzy Grotowski, *Színház és rituálé*, ford. Pályi András, Kalligram, Pozsony, 1999.), amely jelentőségében a magyar szakirodalomban is referenciapontnak számító Sztanyiszlavszkij (színész) elmélet-írói műveihez hasonlítható.

A kötet három nagy egységben tárgyalja az életművet és annak gyakorlati örökségét. Az első a Laboratórium Színház előadásokat bemutató, repertoárszínházi tevékenységét 1959–1970-ig a „szegény színház” felé, majd a „színház elhagyását”, s a színész helyett az individuumban rejlő

lehetőségek kutatására összpontosító, a passzív nézői szerepet aktív „résztevővé” átalakító, ún. parateatrális kutatások időszakát 1970–1985-ig. A „Folytatások és örökségek” alcímmel megjelölt harmadik egység az 1975-től napjainkig tartó, vagyis a másodikkal erős átfedésben induló időszakot mutatja be, amelyben több rövidebb intervallumú kutatási irányt rendszerez: a Források Színháza, az Objektív Dráma és a Rituális Művészetek (Ritual Arts és/azaz Art as Vehicle) egymástól eltérő célkitűzésekkel bír, de egy fejlődési ívbe rendezhető, folyamatként értelmezhető szokások. E fejezet fontos része azon olaszországi és lengyelországi „örökösök” bemutatása is, akik révén a mai napig autentikus kutatómunka zajlik a Grotowski-életmű folytatásaként. A kötet két „intermezzó”-jában – s itt vállal talán legnagyobb kockázatot a szerző – az aktuális tudományos diszkurzusban preferált performativitáselmélet horizontjából tesz kísérletet a szegény színház és a parateatralitás fogalmainak színházelméleti kontextusba helyezésére.

A *Laboratórium*-kötet filológiai minuciózussága, forrásokat, korabeli dokumentumokat és az elmúlt évtizedek szakirodalmának bemutatását is átfogó ismeretanyaga csakúgy, mint olvasmányos nyelvezete és gazdag terminológiai bázisa különleges bravúrnak számít, mivel Grotowskiról nem könnyű áttekinthető szempontok mentén, világos állításokban fogalmazni. Grotowski mítosz lett, s Adorján Viktor könyve éppen rendszerezettségével és pontosságával szembesít e mítosszal, a főképp Nyugat-Európában végbement, fogalommal vált név inflálódásának alakulástörténetével. A kötetnek köszönhetően a mítosz mögött megjelenik az alkotó személyiség, s az az állandó, az egész életművét átható gondolatkör, amelyet a „totális cselekvés” aktusának módszeres kutatásaként pozicionálhatunk. Mint ha ennek keresésében, elérésében és tökéletesítésében sűrűsödne az életmű esszenciája, amely mögött felsejlenek az individuum személyes motivációi, illetve egy korszak (az 1960–80-as évek) szellemiségének jellemzői, adottságai, elvárásai.

Rögzítenünk kell, hogy a totális cselekvés eszménye, amely – s ez színháztörténeti közmegjegyzés: Ryszard Cieślak *Állhatatos hercegb*en nyújtott alakítása valósított meg először – nem valamiféle laboratóriumban előállított mesterseges színészi cselekvés, hanem inkább olyan aktivitás, amelyre minden ember képes, képessé

válhat, vagy meg is valósít életében. Mindennek színházi vagy rituális szempontból való különlegessége éppen újrateremthetőségében áll, és éppen ebben mutatkozik meg nehézsége is. Amit Grotowski a Laboratórium Színházban, majd a Pontederai Munkaközpontban keresett, az valójában minden népi hagyomány performatív cselekvésében fellelhető, s nagyrészt e felismerés vezetett el később a színházművészet antropológiai szempontú kutatásához.

Ryszard Cieślak mellett Thomas Richards, Grotowski másik jeles tanítványa volt az, aki a totális cselekvés elsajátításán túl képessé vált az ehhez szükséges tanulói folyamatot mások felé is közvetíteni, tehát precíz és hiteles pedagógiai munkát végezni. Ebben a gyakorlati munkában jelenik meg a kötetben is visszatérően tárgyalt *improvizáció* kérdésköre. S míg a fogalom a grotowskiánus színházi gondolkodás hatástörténetének megkerülhetetlen (és divatot teremtő) gyakorlati és elméleti kulcsfogalma lett, addig a rendező élete utolsó szakaszában – részben instrukciójának félreértése, másrészt saját, a téma ellentétes irányból való megközelítése okán – már a „Don't improvise, please!” nézetét vallotta.

A kötet egyik leggyakrabban megjelenő fogalma maga a (laboratóriumi) *kutatás*, amely mint tudományos attitűd, a színház méltóságáért és/vagy önigazolásáért folytatott több száz éves küzdelem olykor aktuális fegyvere, olykor kiválóan hatékony eszköze lett a 20. század második felének számos nagy hírű és sikeres színházi alkotója (így Peter Brook, Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine) számára is.

A Grotowski-életmű jelentőségét abban is felfedezhetjük, hogy az 1970-es évek színházi forradalmával kialakuló új, illetve újból felfedezett „műfajok”, szemléletek s azok képviselői (mint az utcaszínház, a társadalmi színház, a színházterápia, a színház-pedagógia, a színház-antropológia stb.) mind Grotowski munkásságának első húsz éves periódusából (vagy annak félreértéséből) találják meg saját igazolásukat: gondolhatunk akár a színházi tér változatos újragondolására, a közönséggel folytatott kapcsolatra, például az előadások előtti rendszeres bevezetőkre, a keleti tradíciók használatára, az önállósulni képes teatrális alapú pedagógiai tevékenységekre és legfőképpen Grotowski színházetikai elgondolásaira.

Ez utóbbi szempont az *ensemble* típusú működésben mutatja lényegi jelentőségét. Az általában 7-8 fővel dolgozó Laboratórium Színházban alig volt fluktuáció, ami fontos eleme a hosszú távon (akár tíz éven keresztül, napi 8-16 órában) érlelhető és stabil egzisztenciális háttérrel bíró kutatómunkának, hogy az „ifjúság virágának a helyén a mesterség virága rügyezzen ki” (Thomas Richards), s amelynek az *Állhatatos herceg* vagy az *Apocalypsis cum Figuris* lettek legfőbb, kánonalkotó előadásai.

Adorján Viktor remek kötete hatástörténeti szempontból is érvényes a kortárs színházművészet számára, mivel Grotowski a színház nemzetközi kommercializálódásával szemben kívánt ellenáramlatot képezni, egyszersmind közvetve vagy közvetlenül az *ensemble*, a csoport típusú színházi formáció hagyományát védeni.

TIMÁR ANDRÁS – PINTÉR GÉZA

TARTALOM

A százéves dada

TANULMÁNYOK

KAPPANYOS ANDRÁS: A százéves dada (A dada mint attitűd)	3
HUBERT F. VAN DEN BERG: Az Új Művészettől az Új Életig és az Új Emberig. Avantgárd utópizmus a dadában (Fordította: <i>Főfai Rita</i>)	13
GÜNTER BERGHAUS: A dada keletkezése. Futurista hatások Romániában, Németországban és a Cabaret Voltaire-ben (Fordította: <i>Főfai Rita</i>)	29
FÖLDES GYÖRGYI: Az android, a kiborg, a dandy, meg a nő – sajátos testrepresentációk a dekadens és a dada fantáziákban	44
KAPPANYOS ANDRÁS: Magyar dada – a hiányzó láncszem	53
ADRIAN SUDHALTER: Tristan Tzara, az irodalmi montázs és a Dadaglobe (Fordította: <i>Major Réka</i>)	60
JASNA JOVANOVIĆ: Dragan Aleksić, a képzőművészeti kritikus (1901–1958) (Fordította: <i>Rajslj Emese</i>)	73
OLGA ZASZLAVSZKAJA: A Komp-Dada. Serge Charchoune „tünékeny szórolapjai” az 1910–20- as évek transznacionális kontextusában (Fordította: <i>Szemes Botond</i>)	82
CAROLIN BINDER: A dada Prágában, 1923: A Devětsil és a dadaizmus hatása (Fordította: <i>Gregor Lilla</i>)	93
BALÁZS IMRE JÓZSEF: A vizuális elem a dadaista költészetben és azon is túl	100
GUCSA MAGDOLNA: Szittyá Emil – a határsértés mint életmodell	110
KÓKAI KÁROLY: Dada. Avantgárd mozgalom vagy megbélyegzés?	118
SZEREDI MERSE PÁL: Az Új Ádám (Bortnyik Sándor szerint)	126
KÁLMÁN C. GYÖRGY: Folytatás, hasonlóság vagy szerkezeti azonosság? A „dada” a 70-es években Magyarországon	136

MŰHELY

DOBÓ GÁBOR: Dadául írni és újraírni: Kassák Lajos és Tristan Tzara eddig kiadatlan leveleiből (1922, 1956, 1959)	143
---	-----

KÖNYVEK

M. EGAÑA ET O. SCHEFER (Dir.): Esthétique des ruines. Poétique de la destruction / SZABOLCS ENIKŐ	157
--	-----

MOLNÁR ANGELIKA – FRESLI MIHÁLY (Szerk.): A szó feltámasztása. Orosz irodalomelméleti tanulmányok / KIS ORSOLYA	158
ADORJÁN VIKTOR: A laboratórium. Az opolei-wroclawi színházi Laboratórium tevékenysége és utóélete 1959-től napjainkig / TIMÁR ANDRÁS – PINTÉR GÉZA	159

CONTENTS

Hundred Years Old Dada

STUDIES

- ANDRÁS KAPPANYOS: Hundred Years Old Dada (Dada as Attitude)
HUBERT F. VAN DEN BERG: From a New Art to a New Life and a New Man.
Avant-Garde Utopianism in dada (Translated by *Rita Főfai*)
GÜNTHER BERGHAUS: The Genesis of Dada: Futurist Influences in Romania, Germany and at the Cabaret Voltaire (Translated by *Rita Főfai*)
GYÖRGY FÖLDES: Android, Cyborg, Dandy, and Woman as Specific Body Representations in Decadent and Dada Imagination
ANDRÁS KAPPANYOS: Hungarian Dada – The Missing Link
ADRIAN SUDHALTER: Tristan Tzara, Literary Montage, and Dadaglobe (Translated by *Réka Major*)
JASNA JOVANOVIĆ: Dada Art Critic Dragan Aleksić (1901–1958) (Translated by *Emese Rajzli*)
OLGA ZASLAVSKAYA: Transbordeur Dada. Serge Charchoune's "volatile leaflets" in transnational context of the 1910–1920s (Translated by *Botond Szemes*)
CAROLIN BINDER: Dada in Prague 1923: Devětsil and the impact of Dadaism (Translated by *Lilla Gregor*)
IMRE JÓZSEF BALÁZS: The Visual Element in Dada Poetry and Beyond
MAGDOLNA GUCSA: Emil Szittya – Crossing Borders as a Way of Life
KÁROLY KÓKAI: Dada as an Avant-Garde Movement or as Invective?
MERSE PÁL SZEREDI: The New Adam (According to Sándor Bortnyik)
GYÖRGY KÁLMÁN C.: Continuation, Resemblance or Structural Affinity? 'Dada' in the 1970s in Hungary

WORKSHOP

- GÁBOR DOBÓ: (Re)writing in Dada. Unpublished correspondence between Tristan Tzara and Lajos Kassák (1922, 1956, 1959)

BOOKS

SOMMAIRE

Dada a cent ans

ÉTUDES

- ANDRÁS KAPPANYOS: Dada a cent ans (Dada comme attitude)
HUBERT F. VAN DEN BERG: Du Nouvel Art à la Nouvelle Vie et au Nouvel Homme. L'utopisme avant-garde dans Dada (Traduit par *Rita Főfai*)
GÜNTER BERGHAUS: La naissance de Dada. L'influence futuriste en Roumanie, en Allemagne et au Cabaret Voltaire (Traduit par *Rita Főfai*)
GYÖRGY FÖLDES: L'Andréide, le Cyborg, le Dandy et la Femme – représentations corporelles spécifiques dans les fantaisies décadentes et dadaïstes
ANDRÁS KAPPANYOS: Dada hongrois – le chaînon manquant
ADRIAN SUDHALTER: Tristan Tzara, le montage littéraire et Dadaglobe (Traduit par *Réka Major*)
JASNA JOVANOVIĆ: Dragan Aleksić, le critique littéraire (1901–1958) (Traduit par *Emese Rajslí*)
OLGA ZASLAVSKAJA: Transbordeur-Dada. Les « brochures éphémères » de Serge Charchoune dans le contexte des années 1910–1920 (Traduit par *Botond Szemes*)
CAROLIN BINDER: Dada à Prague, 1923: Le Devětsil et l'influence du dadaïsme (Traduit par *Lilla Gregor*)
IMRE JÓZSEF BALÁZS: L'élément visuel dans la poésie Dada et au-delà
MAGDOLNA GUČSA: Emil Szittyá – la transgression comme modèle de vie
KÁROLY KÓKAI: Dada: mouvement avant-garde ou stigmatisation?
MERSE PÁL SZEREDI : *Le Nouvel Adam* (d'après Sándor Bortnyik)
KÁLMÁN C. GYÖRGY: Continuation, ressemblance ou identité structurale? « Dada » dans les années 80, en Hongrie

ATELIER

- GÁBOR DOBÓ: Écrire et ré-écrire en dada : Lettres inédites de Lajos Kassák et Tristan Tzara (1922, 1956, 1959)

LIVRES

HELIKON IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962

Vegyes tartalmú számok

1963

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Budapest, 1962.)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2 – 3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánzás – hatás fogalmai (Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiából)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966

- 1 – 2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Eszmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3 – 4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek (Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3 – 4. sz. Az irodalom és a társzművészetek

1969

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet – tömegkultúra – irodalom
- 3 – 4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3 – 4. sz. Modern stilisztika

1971

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3 – 4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971)

1972

1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)
2. sz. Klasszikusaink és Európa
- 3 – 4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede

- 1973
1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
 - 2 – 3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
 4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma
- 1974
1. sz. Az AILC kanadai kongresszusa (Montreal, 1973. augusztus 13–19.)
 2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
 - 3 – 4. sz. Modern poétika
- 1975
1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
 2. sz. Az újabb Délkelet-Európa-kutatások
 - 3 – 4. sz. Az európai romantika
- 1976
1. sz. Szubkultúra és underground
 - 2 – 3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
 4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?
- 1977
1. sz. A retorika újjászületése
 2. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa (1976. augusztus 12–17.)
Különböző kultúrákban eredő irodalmak kapcsolatai a XX. században
 3. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa.
Összehasonlító irodalomtudomány és irodalomelmélet
 4. sz. A budai Egyetemi Nyomda szerepe a kelet-európai népek társadalmi, kulturális és politikai fejlődésében (1777–1848)
Budapest, 1977. szeptember 5–8.
- 1978
- 1 – 2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
 3. sz. Érték és társadalom. Transzgresszív elemzések
 4. sz. Új magyar világirodalom-történet
- 1979
- 1 – 2. sz. Az ázsiai népek irodalma
 3. sz. A jugoszláv népek irodalma
 4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban
(FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978)
- 1980
- 1 – 2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
 - 3 – 4. sz. Az orosz szimbolizmus
- 1981
1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társművészetek –
A regény fejlődése
 - 2 – 3. sz. Régi és új hermeneutika
 4. sz. Irodalom és felvilágosodás
- 1982
1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
 - 2 – 3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
 4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa
- 1983
1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
 2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet
 - 3 – 4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban

1984

1. sz. Polémiák a francia forradalom előtt
- 2 – 4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?

1985

1. sz. A FILLM budapesti kongresszusa – A polonisztika Magyarországon
- 2 – 4. sz. Az olasz irodalomtudomány napjainkban

1986

- 1 – 2. sz. A műfordítás távlatai
- 3 – 4. sz. Színhagyományok és irodalom a mai Afrikában

1987

- 1 – 3. sz. A posztmodern amerikai irodalom
4. sz. Hlebnyikov és az orosz avantgárd

1988

- 1 – 2. sz. Kanadai irodalmak
- 3 – 4. sz. A stilsztika útjai és lehetőségei

1989

1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
2. sz. A felvilágosodás és nemzeti fejlődés
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
- 3 – 4. sz. A szövegkiadás új elmélete és gyakorlata: a szövegek keletkezés-kritikája

1990

1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
- 2 – 3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
4. sz. A jelentésteremtő metafora

1991

- 1 – 2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
- 3 – 4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában

1992

1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
- 3 – 4. sz. A Név hatalma

1993

1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
- 2 – 3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány

1994

- 1 – 2. sz. Az amerikai dekonstrukció
3. sz. A kortárs olasz irodalom
4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban

1995

- 1 – 2. sz. Posztszemiotika. A szubjektum-elméletek és a mai irodalomtudomány
3. sz. A stílus diszkurzív elmélete
4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány

1996

- 1 – 2. sz. Intertextualitás
3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
4. sz. A posztkoloniális művelődéstudomány

- 1997
- 1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
 - 3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
 - 4. sz. A lehetséges világok poétikája
- 1998
- 1 – 2. sz. Az újhistorizmus
 - 3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
 - 4. sz. Textológia vagy textológiák?
- 1999
- 1 – 2. sz. A szó poétikája
 - 3. sz. Latin-amerikai irodalomelmélet
 - 4. sz. Kulturális antropológia és irodalomtudomány
- 2000
- 1 – 2. sz. A romantika tétjei
 - 3. sz. A korszakok alakzatai
 - 4. sz. (Új) filológia
- 2001
- 1. sz. Változatok a dialógusra
 - 2 – 3. sz. Dante a XX. században
 - 4. sz. Az interpretáció érvényessége
- 2002
- 1 – 2. sz. A *Poétika* újraolvasása
 - 3. sz. Autobiográfia-kutatás
 - 4. sz. A multikulturalizmus esztétikája
- 2003
- 1 – 2. sz. A minimalizmus
 - 3. sz. Mikrotörténetírás
 - 4. sz. Kísérleti irodalom
- 2004
- 1 – 2. sz. Petrarca: hermeneutika és írói személyiség
 - 3. sz. A hipertext
 - 4. sz. Wittgenstein poétikája
- 2005
- 1 – 2. sz. A kritikai kultúrakutatás
 - 3. sz. Régi az újban
 - 4. sz. Vico körei
- 2006
- 1 – 2. sz. Kritikai szubjektivizmus
 - 3. sz. Frege aktualitása
 - 4. sz. Relevancia
- 2007
- 1 – 2. sz. Alteritás, poétika, filozófia
 - 3. sz. Ökokritika
 - 4. sz. Etikai kritika
- 2008
- 1. sz. A második olvasat
 - 2 – 3. sz. A közvetítés poétikája
 - 4. sz. Az autonómia új esélyei

2009

- 1 – 2. sz. Eszmetörténet és irodalomtudomány
- 3. sz. Szimbólum- és allegóriaelméletek
- 4. sz. A jövőbelátás poétikái

2010

- 1 – 2. sz. Térpoétika
- 3. sz. A félre-értelmezett futurizmus
- 4. sz. A szerző poétikája

2011

- 1 – 2. sz. Testírás
- 3. sz. Meghekkelt valóságok
- 4. sz. Új gazdasági kritika

2012

- 1 – 2. sz. A Helikon repertórium 1955–2011
- 3 – 4. sz. Boccaccio 700

2013

- 1. sz. Narratív design
- 2. sz. Kognitív irodalomtudomány
- 3. sz. Corpus alienum
- 4. sz. Esztétika és politika

2014

- 1. sz. Cseh dekadencia
- 2. sz. Funkciótörténet és kontextuális-kulturális narratológia
- 3. sz. Az archívumok elméletei
- 4. sz. Komparatistikai kutatások az ezredfordulón

2015

- 1. sz. A kreatív írás-oktatás és a kortárs amerikai próza
- 2. sz. Transznacionális perspektívák az irodalomtudományban
- 3. sz. Horatius *Ars poetica*-ja
- 4. sz. Az ólomévek kultúrája és utóélete – A terrorizmus az olasz művészetekben és irodalomban

2016

- 1. sz. Az addikció kulturális és kritikai elméletei
- 2. sz. Biblioterápia, irodalomterápia
- 3. sz. Műfaj és komparatisztika
- 4. sz. Szabadkőművesség. Új irányok a 18. századi európai maszonéria kutatásában

HU ISSN 0017-999X



— MTA —

Bölcsészettudományi
Kutatóközpont

**Irodalomtudományi
Intézet**

Kiadja az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézet

Felelős kiadó: Fodor Pál, MTA BTK főigazgató

Nyomdai előkészítés:

MTA BTK Történettudományi Intézet
tudományos információs témacsoport

Vezető: Kovács Éva

Tördelőszerkesztő: Hudecz Andrea

A fedél és a tipográfia Benkő Anna munkája

Nyomdai munkák: Argumentum Kiadó és Nyomda Kft.

F. v.: Láng András